

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

Fernando Soria (1860-1934): compositor, crítico y pedagogo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Douglas Marcelo Bringas Valdez

Directora

María Nagore Ferrer

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**FERNANDO SORIA (1860-1934): COMPOSITOR,
CRÍTICO Y PEDAGOGO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Douglas Marcelo Bringas Valdez

Directora

María Nagore Ferrer

Madrid 2015

AGRADECIMIENTOS

En un trabajo que ha llevado mucho tiempo y en el que han colaborado tantas personas es difícil mencionar a todos los que me han ayudado de una u otra manera para la culminación de esta etapa. Enlistaré por tanto a la mayoría a sabiendas que dejo fuera a amigos y compañeros a quienes aprecio y agradezco el tiempo, trabajo e intención para con este trabajo.

Agradezco a mis padres su apoyo incondicional e inspiración, a Mariana Larraza mi esposa y a Nicole por su paciencia y apoyo inquebrantable, a la doctora María Nagore por su dirección y paciencia, a las autoridades y personal de la Facultad de Geografía e Historia, a las autoridades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, principalmente al Ing. Roberto Domínguez C., el Lic. Julio Pimentel, el Mtro. José Antonio Gasque, el Lic. Noé Gutiérrez, el Dr. Ernesto Velázquez, el Lic. Luis E. Navarro, la Mtra. Noelia Gómez, al Dr. Luca Chiantore, al Mtro. Rafael Nava, a los maestros de la Academia de Piano: la Mtra. Glenda P. Courtois, el Lic. Carlos Chacón, el Lic. Max Ruíz, el Lic. Adaney Cruz, el Lic. Enrique Palomeque, al Lic. José Alfredo Torres, al Ingeniero de grabación Salvador Aguilar y a Arturo Aquino, al Mtro. Diego Gámez, a la Mtra. Guadalupe Guillén, a los estudiantes de piano y canto que colaboraron grabando música de Fernando Soria, a los descendientes de Soria que me han permitido acercarme a sus vidas y a la de su ilustre antecesor, Lourdes Soria, Cynthia Calderón Soria, María Antonieta Aguila Soria.

Agradezco infinitamente a quienes me han permitido conjuntar parte de la obra musical y crítica de este elusivo músico: al Lic. Martín Sánchez, la Mtra. Edith Cervantes, a Jorge y Claudia Ponce de León, a la Mtra. Leticia Román, al Lic. Luis Armando Suárez, al Lic. F. Román, al Dr. Karl Bellinhausen, al Mtro. José Luis Segura y al CENIDIM, a las autoridades del Archivo General de la Nación, a la Dra. Ma. De los Ángeles Chapa, a la Biblioteca Nacional de la UNAM, al Archivo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, al Dr. Cristian Cantón, al Mtro. Armando Gómez, a la Dra. Gloria Carmona, a la Lic. Silvia Alejandra Larraza, a Sandra Moreno, a la Mtra. Silvia Álvarez, a la Mtra. Cristina Arzate, a la Dra. Raquel Martínez, a la Mtra. María Luisa Rasgado, a la Biblioteca Nacional de Madrid, a la Biblioteca Nacional de París, a la Biblioteca Municipal de Veracruz.

Agradezco también a quienes me han permitido presentar en concierto parte de la música recolectada, como son el Mtro. Eduardo Arzate, el Mtro. Leonardo del Castillo, la Mtra. Laura Chávez-Blanco, Enrique Ulloa y al Consul de México en Suiza, a Alicia Alcalay y su querida Escola Luthier, a mi Maestra Ludovica Mosca, al Programa PECDA-CONECULTA Chiapas entre muchos otros.

ÍNDICE

RESUMEN.....	7
ABSTRACT.....	9
ABREVIATURAS	11
INTRODUCCIÓN.....	13
I. FERNANDO SORIA Y SU ÉPOCA. CONTEXTO Y ASPECTOS BIOGRÁFICOS.....	23
1. Infancia y formación.....	23
2. Años de peregrinaje	26
3. Estancia en Comitán	28
4. Soria pedagogo en Comitán y Guatemala.....	34
5. La obra compositiva en Comitán.....	41
6. Las Exposiciones universales de París de 1889 y 1900.....	42
7. Primeros artículos periodísticos	44
8. En la Ciudad de México.....	48
9. Los ¿cuántos? años en Veracruz	54
10. De vuelta al Distrito Federal	58
II. SORIA COMPOSITOR	67
1. La obra para piano	68
1.1. Los vales.....	71
1.2. Las mazurcas.....	80
1.3. Los schottisches	89
1.4. Las polkas	95
1.5. Otras danzas para piano	97
1.6. Las piezas de carácter.....	104
1.7. Piezas de carácter patriótico-nacionalista	107
2. Relación de Soria con la poesía modernista mexicana: el <i>Álbum del corazón</i>	111
2.1. Características del movimiento modernista en la poesía latinoamericana.....	111
2.2. El ciclo pianístico <i>Álbum del corazón</i>	113
2.3. Convergencias entre el Modernismo, el <i>Álbum del Corazón</i> y la obra periodística de Soria	137
3. La obra vocal.....	143
3.1. Las canciones	143
3.2. Las obras corales	151
III. CATÁLOGO DE LA OBRA COMPOSITIVA DE FERNANDO SORIA	177
1. Catálogo general.....	179
a. Obras para piano	179
b. Obras vocales.....	211
c. Obras no localizadas	226
2. Catálogo alfabético	229
CONCLUSIONES.....	231
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	235
ANEXOS	241
Anexo 1. Artículos periodísticos de Soria.....	241
Anexo 2. Relación de las grabaciones de Fernando Soria incluidas en los CDs.....	321

RESUMEN

La presente tesis doctoral trata sobre el músico Fernando Soria Cárpena (1860-1934), compositor, pianista, maestro y crítico musical con una abundante obra creativa realizada en el último tercio del siglo XIX mexicano, la cual ha sido relegada al olvido durante todo el siglo XX. Este trabajo pretende recuperar su labor artística, educativa y colocar la música recolectada bajo la mirada de las nuevas generaciones de estudiosos, músicos y del público en general para acercarnos al gusto musical del período porfirista, revalorar su capacidad expresiva y reconocer un legado que se extendió hasta el siglo XXI que no se había investigado.

El trabajo se divide en tres secciones: la primera trata la vida del artista y su desarrollo como compositor, maestro y crítico musical en el contexto de su época; una segunda sección está dedicada a su producción musical, analizándola desde diferentes perspectivas, una histórico-teórica y otra desde su condición de intérprete y pedagogo, para lo cual se ha recurrido a grabar gran parte de la música y a enseñar a jóvenes músicos su interpretación. Debido a la amplitud de los intereses artísticos del compositor, en el trabajo se resaltan las coincidencias existentes entre su producción musical y crítica con ciertos aspectos de los movimientos literarios coetáneos en boga en Iberoamérica. Una tercera sección está constituida por el catálogo de su obra compositiva recuperada de archivos personales, bibliotecas especializadas, museos y en el Archivo General de la Nación, diseminada por diversos estados de México. Este catálogo incluye lo que al parecer es casi la tercera parte de la producción total de Fernando Soria. Se adjuntan a la investigación dos anexos: el primero está conformado por los artículos publicados por Soria a lo largo de su vida en diferentes periódicos y revistas, parte de ellos transcritos directamente de periódicos de 1920-22 en mal estado de conservación; el segundo incluye grabaciones de parte de su obra para piano, interpretadas por profesores de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y por el autor de esta investigación.

La importancia de esta tesis estriba en que ayuda a documentar las condiciones sociales, culturales y vitales en las que se generó la música de Fernando Soria, creada en su mayor parte en el sureste de México, así como la influencia que pudo tener en la obra de otros compositores de la zona en México y Guatemala en esa época, además de demostrar que Soria perteneció como miembro fundador a la Sociedad de compositores “Felipe Villanueva”, agrupación que no ha sido registrada en la historiografía nacional. Además, la recopilación de cuarenta y siete de sus artículos publicados proporciona a los estudiosos de musicología, etnomusicología e historia de México del período comprendido entre 1888 y 1934, nuevas fuentes de investigación. Presentando información sobre su hija, la cantante Isabel Soria, se recupera también a una artista que no ha sido registrada debidamente en el ámbito de los artistas mexicanos de referencia internacional. Por último, al incluir la grabación de treinta y siete obras para piano se pretende simultáneamente dar presencia sonora a una pequeña parte de la producción musical de este creador, devolver a la escena música olvidada en archivos y bibliotecas, incrementando paulatinamente el repertorio pianístico, colaborar en una nueva estructuración del canon musical de México con elementos que no se han considerado en otros estudios y despertar paulatinamente el interés en su obra pianística, vocal y coral entre las nuevas generaciones de investigadores y artistas.

Palabras clave: Soria, Porfiriato, Grabación musical, Crítica musical, Análisis, Modernismo.

ABSTRACT

This thesis deals with the musician Fernando Soria Cárpena (1860-1934), composer, pianist, teacher and music critic, whose rich, creative work produced in the last third of the nineteenth century Mexico has been relegated to oblivion during all of the twentieth century. This thesis intends to recover his artistic, educational work and place the music gathered under the eyes of new generations of scholars, musicians and the general public to approach the musical taste of Díaz's period, reassess its expressive capacity and recognize the origin of a legacy which lasted until the twenty-first century and which had not been investigated.

The work is divided into three sections; first, the artist's life and his development as a composer, teacher and music critic. The second section is dedicated to his musical production, analyzing it from different perspectives: the historical-theoretical one, also from the interpreter and teacher point of view for which much of his music has been recorded and taught to young musicians. Because of the breadth of the composer's interests, emphasis is made on the coincidences between his musical production and some critical aspects of contemporary literary movements in vogue in Latin America. The third section is the catalog of his compositional work recovered from personal archives, specialized libraries, museums and the Nation's General, disseminated through various states of Mexico. This catalog relates what appears to be almost a third of the total production of Fernando Soria. This thesis has two Appendices; the first one includes some articles published by Soria along his life in various newspapers and magazines; transcribed in some cases directly from 1920 to 1922 newspapers in poor condition; the second one includes recordings of his piano works played by professors of the School of Music of the University of Science and Arts of Chiapas and the author of this research.

The importance of this thesis lies in that the most of his work developed in the southeast of Mexico so this research will inform present generations on the social, cultural and living conditions affecting his music making as well the influence it might have had on contemporary composers of that region of Mexico and Guatemala. Furthermore, this research revealed that Soria was one of the founders of Felipe Villanueva's Society of Composers, which makes it possible to acknowledge the existence of this group never recorded in the national historiography. This research also brings our attention to a collection of forty-seven of his papers on musicology, ethnomusicology and history of Mexico from the period between 1888 and 1934, that constitute a new source of research. Incidentally, research has made it possible to discover world-reknown artists, including his daughter, the singer Isabel Soria. As far as the recordings that include thirty-seven piano works, they intend, simultaneously, to bring to life a small part of the musical production of this creator and to return to the music scene works forgotten in archives and libraries, in order to enrich the piano repertoire. Moreover, they seek to contribute to forge a new structure of Mexico's musical canon through elements that have not been seen in previous research and to gradually awaken the interest in his piano, vocal and choral work among the new generations of researchers and artists.

Keywords: Soria, Porfiriato, musical recording, music criticism, analysis, Modernism

Abreviaturas

AAG-CUID	Archivo de Agripino Gutiérrez, en posesión del CUID
AEC	Archivo de la profesora Edith Cervantes de López Sánchez (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas)
AGN	Archivo General de la Nación (Ciudad de México)
AGS	Archivo Gabriel Saldivar (Ciudad de México)
ALM	Archivo Luis Moctezuma (Ciudad de México)
ALMS	Archivo de Luz Ma. Segura, en posesión del Maestro José Ma. Figueroa (Ciudad de México)
ALS	Archivo de Luis A. Suárez (Comitán de Domínguez, Chiapas)
BN	Biblioteca Nacional de la UNAM (Ciudad de México)
BAZ	Biblioteca del Ayuntamiento de Zacatecas (Zacatecas, Zacatecas)
CNM	Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (Ciudad de México)
CUID	Centro Universitario de Información y Documentación de la UNICACH (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas)
ENM	Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM (Ciudad de México)
MBD	Casa Museo del Dr. Belisario Domínguez (Comitán de Domínguez, Chiapas).
n. a.	no aparece

INTRODUCCIÓN

El nombre de Fernando Soria apareció en abril de 2003 en los anaqueles del Centro Universitario de Información y Documentación de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas como autor de un *Himno a Chiapas* que nadie conocía; la corrección con que estaba escrito y el descubrimiento de algunas otras partituras de su autoría nos indujo a conocer algo más sobre este desconocido músico, cuya obra permanece olvidada en las bibliotecas de México.

Las investigaciones musicológicas sobre la música mexicana del siglo XIX comenzaron a revalorizar la música de salón y a los compositores decimonónicos a partir de 1990, dejando atrás las críticas que han prejudicado a los músicos mexicanos de esa época —entre otras las opiniones sobre la tendencia conservadora y retrógrada de los compositores, o sobre la factura europeizante, repetitiva y de baja calidad— durante más de sesenta años. Estudiosos como Gloria Carmona, Yolanda Moreno y Ricardo Miranda, entre otros, han contribuido a dar un contexto más imparcial y real de la sociedad, la cultura y los anhelos estéticos que promovieron los géneros musicales imperantes durante buena parte del siglo y el primer tercio del XX. El presente trabajo sobre Fernando Soria intenta colaborar en este enorme rompecabezas que es la historia de la música en México.

Fernando Soria pertenece a este grupo de músicos cuya obra musical yace en los fondos reservados de diversas bibliotecas y en archivos privados o museos; el recuperar y catalogar su música, conocer su estilo y estética nos ayudará a comprender y completar un poco el panorama de la música en los estados de Chiapas, Veracruz y en la Ciudad de México, regiones donde desarrolló principalmente sus actividades musicales en tres facetas: compositor, crítico y ensayista musical y profesor de música. Esta recuperación nos enriquecerá al incrementar el repertorio de música mexicana de los pianistas y coros infantiles, principalmente. Además, al investigar sobre la formación musical de Soria y más adelante sobre sus alumnos encontramos otros compositores chiapanecos olvidados cuyo estudio posterior nos permitirá conocer mejor el desarrollo musical de la entidad en el siglo XIX y los inicios del XX. Asimismo, el estudiar las temáticas de los artículos publicados por Soria como crítico musical en relación con las referencias que hace a poetas modernistas en parte de su obra (el *Álbum del Corazón*), nos llevará a observar la música mexicana de la época y la relación

de ésta con otros movimientos artísticos desde una perspectiva diferente y enriquecedora.

Los objetivos del presente trabajo son:

1º Llevar a cabo una biografía de Fernando Soria (a partir de los datos que aporta el mismo Soria, documentación hemerográfica, publicación de su música, sus artículos y de las entrevistas a sus familiares) insertándola en el contexto político, histórico-social y musical en el que se desarrolló en Chiapas, México y Veracruz.

2º Reconstruir la actividad pedagógica de Soria y su influencia.

3º Catalogar, estudiar y analizar la obra musical de Soria, relacionándola con la producción musical de su época.

4º Localizar y reunir sus escritos sobre música.

5º Estudiar los nexos existentes entre el pensamiento estético y la actividad creativa de Soria y el movimiento modernista mexicano.

6º Grabar algunas de las obras representativas de la evolución musical de Soria.

7º Como consecuencia de los puntos anteriores, determinar el papel y la importancia de la figura de Fernando Soria en su época y desde la perspectiva actual.

Esta investigación no solo contribuirá a conocer la vida y obra de un músico olvidado, sino también a ubicar su importancia en el marco histórico-musical de una zona del país a la que no se ha prestado suficiente atención, además de ofrecernos otra perspectiva de la música que se componía en México, diferente y contemporánea a la de los compositores más conocidos de esa época: Manuel María Ponce, Ricardo Castro, Melesio Morales o Felipe Villanueva.

Además, el estudio de la relación que busca Soria entre música y poesía nos invita a comparar su obra con la de otros compositores nacionales y extranjeros con inquietudes similares, aspecto que hasta ahora no ha sido estudiado en México.

La metodología empleada en este trabajo consistió en:

1. Investigación documental en bibliotecas y archivos de la Ciudad de México, Chiapas, Nuevo León, Puebla, Tabasco, Veracruz y Zacatecas, Hemeroteca Nacional y Hemeroteca del Archivo del Estado de Veracruz y librerías especializadas en libros antiguos de la Ciudad de México, en varias de las cuales se encontraron ejemplares de la revista *México Musical*, artículos periodísticos y partituras de Soria. En la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca Nacional de Francia, en las que se encontraron informaciones sobre la actividad

de Isabel Soria, hija de Fernando, y sobre la Exposición Universal de París de 1889 y 1900, donde Fernando Soria ganó premios.

2. Investigación de campo, entrevistando a algunos maestros, discípulos de la maestra Luz María Segura (discípula de Soria en Veracruz) y otros profesores que conocieron a la maestra Segura, a su esposo el maestro Vulfman y a Isabel Soria (hija de Fernando Soria), así como a descendientes de la familia Soria, María Antonieta Águila Soria, Lourdes Soria y Cynthia Calderón Soria.

3. Metodología teórico-analítica, al analizar las obras de Soria encontradas hasta el momento presente. Realizaremos un análisis detallado de cada obra, a partir del cual estableceremos las características estilísticas de Soria, relacionándola con su época, así como también se establecerán las relaciones posibles entre la música y los versos que la preceden en el caso del *Álbum del Corazón*.

En cuanto a la estructura del trabajo, en el primer capítulo se revisa la vida de Fernando Soria, la sociedad y cultura que lo rodeó en los diferentes lugares en donde se desarrolló su actividad musical. En este capítulo ahondaremos también en otras facetas del trabajo de Soria, ya que una forma de establecer la importancia de este músico en su contexto es la revisión de sus escritos periodísticos, analizando sus temáticas, tendencias estéticas, etc. También estudiamos la importancia de su trabajo pedagógico musical, revisando la trayectoria de los músicos que estudiaron con él y su desarrollo profesional en Chiapas, México, Guatemala y España.

En el segundo capítulo abordamos la obra creativa de Soria, realizando el análisis de ésta y también un estudio de la obra que consideramos la aportación principal de Soria a la Música Mexicana: el *Álbum del Corazón*.

El tercer capítulo se dedica al catálogo de la obra musical que ha sido localizada hasta el momento, revisando los archivos reservados de las bibliotecas de México, Chiapas, Tabasco, Quezaltenango, Madrid, París y Veracruz, de la misma manera con archivos personales de músicos cercanos a Soria, a Luz María Segura y a personas del área de San Cristóbal de las Casas y de Comitán de Domínguez que guardan acervos musicales. El seguimiento a los descendientes de Soria fue complejo debido a la situación de inseguridad que ha privado los últimos años en México, provocando desconfianza en la gente para aceptar entrevistas y compartir datos familiares. Para revertir esta situación decidimos organizar eventos de homenaje al compositor por los ciento cincuenta años de su nacimiento en 2010, invitando a sus descendientes al concierto, obsequiándoles la primera grabación hecha de la música de su abuelo.

Acompañando este trabajo hemos incluido dos anexos: 1° la colección de los cuarenta y siete artículos publicados por Soria en diferentes periódicos y revistas de México y 2° la grabación de treinta y siete piezas para piano, obras que fueron grabadas por primera vez y que han coadyuvado en el conocimiento y difusión de este músico.

Estado de la cuestión

Aunque todos los musicólogos coinciden en la carencia de trabajos sobre la música del siglo XIX en México, afortunadamente ha habido un incremento sustancial en la última década, como lo demuestran, entre otros trabajos, la publicación de *La Música de México* editada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹, las investigaciones de Karl Bellinhausen sobre Melesio Morales², de Armando Gómez Rivas sobre Rubén M. Campos³, de Emilio Casco Centeno sobre Julio Ituarte⁴, los estudios sobre diferentes compositores que ha publicado Ricardo Miranda⁵ y el trabajo sobre Carlos del Castillo de Fernando Díez de Urdanivia⁶. A raíz de estas investigaciones, tangencialmente, han salido a la luz otros compositores que han permanecido en el olvido durante casi cien años, como son José Alcalá, Modesto González o Vicente Mañas, entre otros; esperemos que pronto se dediquen trabajos a recuperar su música.

Fernando Soria es una figura relativamente desconocida por la historiografía musical y hasta el momento no se le ha dedicado una biografía rigurosa. Además de los apuntes autobiográficos publicados en 1933 en la sección “Galería de músicos mexicanos” de la revista *México Musical*⁷, editada por el pianista Carlos del Castillo, se sabe, gracias al periódico quincenal *El Clavel Rojo* de Comitán, Chiapas, que el periódico mexicano *The Mexican Republic* publicó hacia 1901 una semblanza y un retrato de Soria; desgraciadamente la biblioteca de EE.UU. que cuenta con un ejemplar

¹ Estrada, Julio, Ed.: *La Música de México*, México, UNAM, 1984

² Bellinhausen, Karl: *Melesio Morales: catálogo de música*, México, CENIDIM, 2000; y *Melesio Morales: Labor periodística*. Selección, introd., notas y hemerografía de Aurea Maya. México, CENIDIM, 1994.

³ Gómez Rivas, Armando: *Rubén M. Campos, musicografía (1895-1930)*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2006.

⁴ Casco C., Emilio: *Julio Ituarte (1845-1905)*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2005.

⁵ Miranda, Ricardo: *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1993; *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica- Universidad Veracruzana, 2001

⁶ Díez de Urdanivia, Fernando: *Carlos del Castillo Heraldo de Bach en México*. México: Ed. Luzam 2006

⁷ *México Musical*, 1933, pp. 11 y 12.

de este periódico no posee el número en el que aparece el artículo. Es en la revista *Tertulia*⁸ de julio-septiembre de 2003, que edita el Centro Universitario de Información y Documentación (CUID) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), donde encontramos el primer artículo de Noé Gutiérrez González, “Fernando Soria”, en el cual se comenta la estancia de Soria en Comitán y se enumeran las nueve obras de este autor con que cuentan los archivos del Centro, además de mencionar algunos datos sobre su hija Isabel y su carta de despedida de Comitán tras diecisiete años de trabajo en la entidad. Este mismo investigador publicó posteriormente (2005) en el boletín del Archivo General de la Nación las indagaciones que ha realizado en los últimos años sobre la vida de Fernando Soria y su hija Isabel⁹.

La primera mención que encontramos sobre Soria en un trabajo musicológico se encuentra en el artículo de Aurelio Tello “La Música en Chiapas a través del tiempo: Una investigación de campo”, incluido en el libro *Arte virreinal y del siglo XIX en Chiapas*¹⁰. En dicho artículo se menciona una velada literaria del periódico *El Esfuerzo* de Comitán del 16 de octubre de 1892. El reseñista, un señor Blas, comenta: “No se olvidó de nosotros en esos momentos el conocido y siempre aplaudido filarmónico Señor Fernando Soria, que ejecutó *Rigoletto de Verdi* [sic], transcripción suya, y como de costumbre dejó al público que varias veces lo ha aplaudido, altamente satisfecho.”

En la voz “Soria, Isabel” del *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*¹¹, se le cita como padre de la cantante, quien inició con él sus estudios musicales.

La Universidad Panamericana publicó un *Diccionario Enciclopédico de Música en México*¹² a cargo de Gabriel Pareyón en el cual encontramos la única entrada de Fernando Soria hasta el momento en un diccionario musical. Los datos consignados en esta entrada provienen de la revista *México Musical* mencionada anteriormente.

El segundo volumen de la *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* de Gabriel Saldívar¹³ presenta dos entradas correspondientes a Fernando Soria: sus dos volúmenes de *Coros Escolares*, para niños intermedios y superiores y para primeros años elementales respectivamente. Por su parte Juan S. Garrido, en su

⁸ *Tertulia*, revista trimestral del Centro Universitario de Información y Documentación (CUID) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, No. 9, 2003.

⁹ Gutiérrez González, Noé: *Isabel y Fernando Soria: dos músicos nacidos en Chiapas*. México, Boletín del AGN, No. 8, abril- junio 2005.

¹⁰ Chiapas, Ed. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000, p. 273.

¹¹ Tomo IV. Chiapas, CONECULTA- UNICACH, 2000, p. 64.

¹² Pareyón, Gabriel: *Diccionario Enciclopédico de Música Mexicana* Vol. II. Guadalajara, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007 p 985

¹³ México, CNCA, INBA, CENIDIM, 1992, p. 74.

*Historia de la Música popular en México*¹⁴, comenta la publicación de varias obras de Soria entre los años 1905 y 1913.

La última referencia a Soria en trabajos historiográficos la encontramos en el libro del periodista Fernando Díez de Urdanivia *Carlos del Castillo, Heraldo de Bach en México*, quien menciona a los autores mexicanos interpretados por el pianista Carlos del Castillo en conciertos para Radio UNAM en 1954:

Después se escuchó música de algunos autores de cierta fama y otros que no trascendieron, algunos de los que parece casi imposible encontrar datos. Fausto Gaitán (1899-1940), David España, Gomezanda, Manuel M. Bermejo, Velino M. Preza y Agustín Baranda. El otro reunió a Delfina Mancera (1861-1914), Tomás León, Fernando Soria (1860-1934), Melesio Morales, Julio Ituarte y Alberto Amaya (1856-1930). En el teclado y con los comentarios musicales, Carlos del Castillo, en una de las muchas muestras de su compromiso con el repertorio nacional y su afán de recuperar la música que otros despreciaban¹⁵.

Como podemos ver por las fechas de nacimiento y muerte de Soria (1860-1934), su vida transcurrió durante épocas de cambios radicales en la política y la sociedad de México: las luchas internas, la intervención extranjera, el posicionamiento como nación ante el mundo, la Revolución y la pacificación posterior, que implican grandes cambios en la filosofía, estética y concepto de lo nacional, por lo que es obligado llevar a cabo una revisión de los estudios que se han hecho sobre este período histórico-musical, enmarcando así el entorno musical de Soria.

Uno de los primeros estudios sobre la música en México de 1900 a 1940 lo debemos al compositor jalisciense José Rolón, escrito hacia 1942, pero se publica por primera vez en el libro *El sonido de lo propio* de Ricardo Miranda en 1993¹⁶. En este trabajo, Rolón clasifica a los compositores en dos grupos: los nacionalistas y los tradicionalistas. Como bien dice Miranda, es interesante que en uno de los borradores de este estudio, Manuel M. Ponce y Candelario Huízar aparezcan en la lista de nacionalistas y en el otro borrador estén en la lista de los tradicionalistas. Esta clasificación con dudas refleja la situación engañosa con respecto a lo que se consideraba nacionalista en los diferentes momentos del siglo XX.

Yolanda Moreno, en su trabajo *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana* (UNAM, 1995), hace una revisión de la música mexicana desde el colonialismo hasta el posnacionalismo de Luis Herrera de la Fuente, Mario Kuri Aldana y Leonardo Velázquez. En su introducción ubica el desarrollo de la crítica musical en México, con sus avances y limitaciones, en las investigaciones de Otto Mayer-Serra,

¹⁴ México, Ed. Extemporáneos, 1974, pp. 28, 34 y 38.

¹⁵ Díez de Urdanivia, Fernando: *op.cit.*, p. 171.

¹⁶ Miranda, Ricardo: *op.cit.*

Pablo Castellanos, Jesús Bal y Gay, Jerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda. Igualmente analiza los trabajos de Gilbert Chase, Aaron Copland, Olin Downes, Nicholas Slominsky, Robert Stevenson y Gerhard Béhage.

Moreno identifica tres fases en el desarrollo evolutivo de los compositores del 1800, el tercero de los cuales corresponde a los nacidos después de 1860. Hace un análisis comparativo de la “música de salón” de algunos compositores mexicanos, su cercanía con el nacionalismo romántico, la ópera italiana y la música popular que “marcaron también el desarrollo de la música popular y comercial mexicana, hasta mediados del siglo XX¹⁷”.

En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre Música Mexicana* de Ricardo Miranda¹⁸, encontramos el brillante trabajo “A tocar, señoritas”, en el cual se abordan las vertientes que perfilaron la música decimonónica: el baile, el salón, la sociedad y la estética literaria. Miranda establece cuatro etapas reconocibles en el desarrollo de los compositores de 1842 a 1920, sin ahondar en cronologías para cada etapa. La primera corresponde a la generación de los fundadores del Conservatorio Nacional y la Sociedad Filarmónica: Tomás León, Aniceto Ortega, Melesio Morales, Luis Baca, entre otros autores de música de salón de raíz romántica. La segunda está caracterizada por una música de salón más refinada y con mayor demanda pianística, ejemplificada en las obras de Julio Ituarte y Fernando Villalpando. Es en la tercera generación en donde podríamos ubicar a Soria, junto con Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Juventino Rosas, quienes escribieron piezas de gran sofisticación y con un marcado sello personal. Julián Carrillo, Rafael J. Tello, José Rolón y Manuel M. Ponce representan la última generación de músicos que conducen sus estilos hacia la modernidad del siglo XX; todos ellos escribieron música de salón de gran calidad en los comienzos de sus carreras. En este artículo, además, son seriamente cuestionados algunos de los mitos que han definido a la música de salón, como la falta de creatividad o la gran similitud de las obras de los diferentes compositores. Miranda describe la situación social que pudo influir en las estructuras de la música y abre líneas para posibles investigaciones futuras.

¹⁷ Moreno, Yolanda: *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, UNAM, 1995, p. 75.

¹⁸ Miranda, Ricardo: *op. cit.*, 2001, pp. 91-136.

En el libro *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, encontramos el artículo “De Ponce y Carrillo a Chávez y Revueltas: el México pre y postrevolucionario”¹⁹ en el cual Julio Estrada determina las relaciones entre las situaciones políticas e idiosincrasias que pudieron influir en el pensamiento creativo de estos cuatro compositores de la zona norte-centro del país y los diferentes sentidos de nacionalismo que surgen según el momento histórico y la situación geográfica.

Melesio Morales (1838-1908), compositor, maestro, promotor y crítico musical, ha merecido un proyecto de investigación conjunto de Aurea Maya y Karl Bellinhausen, que ha fructificado hasta el momento en el catálogo de más del 95% de su obra musical y la edición de su labor periodística²⁰. En el breve estudio que antecede al catálogo, Bellinhausen hace una apreciación y descripción del nivel técnico-musical de Morales, de su obra en general, de las presentaciones contemporáneas y grabaciones de sus obras, así como una cronología sucinta. En el volumen sobre la obra periodística, Aurea Maya nos ofrece una reseña más elaborada de la vida de Morales, aprovechando las biografías que el mismo Morales e Ignacio M. Altamirano escribieron, enriqueciéndola con comentarios de discípulos y contemporáneos.

Emilio Casco Centeno, joven egresado de la maestría en musicología de la Universidad Veracruzana, realizó su tesis sobre la vida y obra de Julio Ituarte²¹, destacado pianista y maestro (quien fue por breve tiempo profesor de piano de F. Soria). En su interesante trabajo se hace patente el desinterés que ha imperado durante muchos años en el país por personajes que descollaron en su momento, pues de Ituarte no se sabe quiénes fueron sus padres, su fecha y lugar de fallecimiento, ni se tiene un conocimiento claro de la evolución de su escuela pianística fuera de la Ciudad de México.

Otro pianista que realizó una labor importante en la educación musical en el México de fin de siglo y comienzos del XX fue Carlos del Castillo. Posiblemente por su posición estética en contra del movimiento nacionalista, su obra compositiva y labor pedagógica fueron ensombrecidas por los medios oficiales hasta muchos años después de su muerte, apareciendo en febrero de 2006 la primera publicación que detalla su vida y obra²². Es significativo que el autor de este libro de divulgación sea un periodista,

¹⁹ García Barragán Martínez, María Elisa: *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.

²⁰ Véase: Bellinhausen, *op. cit.*

²¹ Casco C., Emilio, *op. cit.*

²² Díez de Urdanivia, *op. cit.*

músico aficionado que, además, es pariente lejano del maestro Del Castillo. En los primeros capítulos de su libro, Díez de Urdanivia delinea a los maestros de Del Castillo, en México y en el extranjero, los primeros años del Conservatorio de México y los espectáculos que se presentaron -de música de concierto y música popular-, lo que esclarece un poco el panorama musical de la época en la capital.

Rubén M. Campos, quien es sujeto de investigación en la tesis de maestría de Armando Gómez²³, fue literato, poeta, cronista y crítico musical que persiguió elevar el nivel cultural de la población a través de sus publicaciones periodísticas y libros a lo largo de más de treinta y cinco años. Gómez hace un análisis inteligente de la evolución que siguió la prosa y la temática de Campos, según fue cambiando la mentalidad de la sociedad y la política cultural del país. Sus primeros artículos, de 1885, imbuidos del estilo literario modernista, comentan los recitales de piano y las óperas que se presentan en la Ciudad de México. En 1898, al escribir en la *Revista Moderna*, Campos cambia poco a poco a una crítica más exigente y nacionalista y sus intereses se van moviendo paulatinamente hacia la música popular y folklórica del país.

Varios musicólogos jóvenes han mostrado interés por la música de este período, como son Julieta González García, Miguel Ángel Gutiérrez, Jesús Herrera, Enrique Martín y Miriam Vázquez, poniendo su atención fuera de la capital mexicana o en aspectos poco trabajados anteriormente, con artículos publicados por el CENIDIM sobre la vida musical de la provincia jalapeña, las academias de música en Morelia, los álbumes para piano de Guadalupe Mayner y de Mariana Vasques, la música en la Mérida porfirista y la música mexicana en la época del modernismo, respectivamente. Estos trabajos demuestran que los prejuicios arrastrados de la brillante época nacionalista mexicana han perdido cierta influencia en la investigación de la historia de la música decimonónica en México, y que son puestos en tela de juicio comentarios como el de Carlos Chávez, por citar un ejemplo, al hablar de Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva y Ricardo Castro: “Puede decirse en general de los tres compañeros que no fueron dueños de gran fuerza creadora [...]. Se resiente en ellos la paz porfiriana, traducida en cierta quietud y molicie”²⁴; o en un contexto más general Yolanda Moreno, al comentar el *Panorama de la Música Mexicana* de Otto Mayer-Serra, afirma: “No olvidemos que para Vasconcelos -como para Mayer-Serra- hay pocos periodos

²³ Gómez Rivas, Armando, *op. cit.*

²⁴ Citado por Ricardo Miranda en “Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana”, *op. cit.*, p. 91.

“decentes” y “progresivos” en la historia de México. De ahí nace un juicio sumario al siglo XIX mexicano por su sentido “conservador”, “retrógrado” y de efectos nocivos para el “progreso musical” de México”. Este juicio que critica Moreno cambia para bien de la musicografía mexicana e influye también a los intérpretes, como M^a Teresa Frenk, Armando Merino, Silvia Navarrete, Jean Baptiste Müller, Gustavo Rivero o Ciprien Catsaris, entre otros, que han grabado e interpretado en concierto la obra de algunos de estos maestros que fueron los antecesores de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, buscando ofrecer nuevos repertorios o con la intención de recuperar a músicos olvidados.

Finalmente, además de algunos otros artículos sobre la música decimonónica, encontramos dos trabajos biográficos de gran interés. El primero, dedicado a Ricardo Castro²⁵, ha sido elaborado cuidadosamente y a lo largo de varios años por la investigadora Gloria Carmona. El segundo es del musicólogo austriaco Helmut Brenner y está centrado en la figura de Juventino Rosas²⁶. Casi a la par de estos estudios ha empezado a publicarse en Madrid la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*²⁷, en ocho volúmenes, de los cuales el número seis y el ocho, editados por las investigadoras Consuelo Carredano y Victoria Eli, aportan valiosa información sobre el acontecer musical en las capitales hispanoamericanas en los siglos XIX y XX.

²⁵ Carmona, Gloria: *Álbum de Ricardo Castro*. México, CONACULTA 2009

²⁶ Brenner, Helmut: *Juventino Rosas. His life, his work, His time*. Michigan, Harmonie Park Press, 2000.

²⁷ Carredano, Consuelo, et al (eds): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, Vols. 6 y 8.

I. VIDA Y ÉPOCA DE FERNANDO SORIA. CONTEXTO Y ASPECTOS BIOGRÁFICOS

1. Infancia y formación

Ocozocuautila de Espinosa es un municipio del estado de Chiapas, situado a treinta kilómetros de la actual capital, Tuxtla Gutiérrez. Aunque se sabe que ha sido una zona habitada desde la época prehispánica, los escritos más antiguos referentes a este municipio aparecen en 1926²⁸, año en que se categorizó como ciudad. En ellos se explica que el ayuntamiento archivó los documentos importantes del pueblo en un lugar que posteriormente se inundó por las fuertes lluvias de la zona, perdiéndose así la mayor parte de la información histórica, económica, demográfica y cultural. La población se ha dedicado mayoritariamente a la agricultura y al comercio aunque también hay productores de pólvora para fuegos artificiales. La enorme distancia que existe entre Chiapas y la capital del país, además de varias circunstancias históricas y de conveniencias políticas, sociales y económicas han mantenido a una gran cantidad de pueblos del sureste mexicano, no solo a Ocozocuautila, en una incomunicación abrumadora. Afortunadamente, a pesar de la poca documentación existente en torno a nuestro compositor, en la revista *México Musical*²⁹ de enero de 1933 es el mismo Soria quien nos da alguna información sobre su persona y obra. Allí figura como fecha de nacimiento el 11 de agosto de 1860 en Ocozocuautila, Chiapas, hijo de Manuel Soria (?-?) y María Cárpena (1844- 1930?). Su acta de nacimiento no se ha encontrado en ninguna oficina de registro civil de Chiapas pero se ha encontrado en Ocozocuautila el acta de nacimiento de su hermano menor, registrado como Moisés Cárpena en 1864.³⁰

En esta autobiografía nos dice que fue huérfano de padre desde los tres años, lo que se contradice con las declaraciones del mismo Soria en el acta de nacimiento de Rafael (posiblemente nieto o sobrino de Fernando Soria y registrado por él), en 1900. En este acta, Soria asentó que no sabía si su padre vivía o no y que su madre, de 56 años en ese momento, era oriunda de Lima, (Perú). En una entrevista realizada en agosto de 2007, el maestro organista Salomón Soria de Puebla, México, nos narró que en una conversación sostenida con Isabel Soria (hija de Fernando) en 1960 concluyeron en la posibilidad de un ancestro común, Bernardo Soria, hacendado español radicado en

²⁸ Brindis Camacho, Fidelia: *Ocozocuautila*. Ed. Particular, Ocozocuautila de Espinosa, Chis, 1926.

²⁹ “Galería de Músicos Mexicanos”, en *México Musical*. México, enero de 1933, pp. 11-12.

³⁰ Acta de nacimiento localizado por el investigador de la UNICACH Martín Sánchez.

Puebla hacia 1840. Aparentemente uno de sus hijos, Manuel, se alejó muy joven de su familia dirigiéndose al sur del país. Es posible que en Chiapas conociera a María Cárpena con quien procreara a Fernando y a Moisés. Esta historia familiar no ha podido ser confirmada por la falta de documentos de las haciendas de Puebla en el siglo XIX.

En cuanto a María Cárpena, la señora M^a Antonieta Soria, nieta de Fernando Soria, describió en una entrevista que su abuela Refugio (esposa de Fernando Soria) le explicó la llegada de María Cárpena a Chiapas de la siguiente manera: María era hija de un prominente comerciante italiano que fue raptada por un pirata en las costas peruanas del Océano Pacífico y llevada a Chiapas. Aunque la historia es un tanto fantasiosa, hemos encontrado que en el Puerto de Callao en Lima, vivió hacia 1848 un genovés llamado Giovanni Cárpena y que frente a dicho Puerto se han encontrado construcciones piratas³¹, lo que otorga cierta credibilidad a esta historia familiar. Encontramos otra versión de la llegada de María Cárpena a Chiapas al entrevistar al Lic. Javier Espinosa Mandujano, cuya familia se emparentó con una hija de María Cárpena. Nos comentó el Lic. Espinosa que en la tradición familiar se decía que María era esposa de un Ingeniero de Minas contratado desde Perú por una empresa chiapaneca para hacer estudios de suelo, pero que al poco tiempo de llegar a Chiapas el Ingeniero (cuyo nombre ignoraba el Lic. Espinosa) fue notificado de la muerte de sus padres y que debía volver para ver los asuntos testamentarios. Al parecer el Ingeniero salió de Chiapas pero no llegó a Perú ni regresó a Chiapas, quedando María sola al cuidado de Fernando y Moisés. El Lic. Espinosa nos dice también que hacia 1880 María da a luz una niña de nombre María Victorina Espinosa Cárpena, quien posteriormente fue madre a su vez de Lair Espinosa, primer esposo de la madre del Lic. Javier Espinosa.

Hemos de considerar también que en 1860, año en que Soria nació, Chiapas acababa de cumplir 35 años como parte de México y aunque las comunicaciones con la capital del país comenzaban a establecerse, la situación geográfica y una economía precaria mantuvieron a Chiapas en una situación de gran aislamiento, lo que facilitaba el movimiento clandestino de piratas nacionales e internacionales. Por otro lado, como asienta Emilio Zebadúa:

La mayor parte del siglo XIX se caracterizó por la inestabilidad política, el retraso económico y, excepcionalmente, por un cambio estructural en ciertos sectores productivos ligados con el comercio regional y exterior. Una parte de la economía chiapaneca se insertó en los mercados externos, mientras otro sector, el más grande,

³¹ “Apellidos italianos en el Perú”, Servicio de búsqueda de información, documentación y lugar de origen de italianos llegados al Perú y Sudamérica: <http://apellidositalianosperu.blogspot>, página consultada el 20 de septiembre de 2010.

permaneció dentro del modelo económico heredado de la Colonia. Esto sería a la larga modificado por la aplicación de las Leyes de Reforma, que alteraron la distribución rural en perjuicio de las comunidades indígenas, y, sobre todo, de la iglesia, en favor de antiguos y nuevos terratenientes³².

Por otro lado esta separación de la economía del estado en dos sectores dividió también la vida política: los liberales de la zona del centro del valle y los conservadores de la zona de los Altos – que incluye a San Cristóbal de Las Casas y Comitán.

Ante la ausencia del padre de familia, el cuidado y la educación de Fernando fueron encomendados por su madre al Párroco de Tuxtla Gutiérrez, Nicolás Figueroa. Soria escribe que gracias a Figueroa inició su educación musical con un maestro particular que dirigía el coro de esta Parroquia, pero no nos menciona el nombre de este maestro. Su facilidad musical pronto fue notoria. El propio Soria afirma que dicha habilidad llegó "a tal punto, que ya a la edad de nueve años suplía yo a mi maestro en el coro de la iglesia, como acompañante en el harmonium y corista cantor en jefe."³³

Soria pasó su infancia hasta los once años en la zona del valle (Tuxtla Gutiérrez), mudándose con su hermano a los Altos al ser Don Nicolás Figueroa nombrado Rector de Seminario de San Cristóbal.

Soria nos dice que en 1872 ingresó en el Seminario Conciliar de San Cristóbal de Las Casas, entonces capital del estado, donde permaneció hasta 1879. En la *Breve Relación* que el Seminario Conciliar editó en 1872, 1876 y 1878 aparecen mencionados tanto Fernando como Moisés con motivo de la publicación de calificaciones y distribución de premios.³⁴

Descubrimos aquí la facilidad para la redacción de Soria por sus buenas notas en oratoria y en francés. En la página 28 del cuadernillo de 1878 encontramos el nombre del probable profesor de música de Soria en esta época: don Asunción Martínez³⁵. Hasta donde hemos encontrado fue con este profesor con quien más tiempo realizó Soria estudios musicales.

³² Zebadúa, Emilio: *Breve historia de Chiapas*. FCE, COLMEX, FHA, México 1999, p. 97

³³ *Ibíd.* p. 11.

³⁴ Noé Gutiérrez, director del Centro Universitario de Información y Documentación de la UNICACH, encontró esta información.

³⁵ Se han encontrado más referencias sobre él en los datos biográficos de uno de los discípulos de Soria, Hermilo Paniagua (1883-1950), donde se dice que don Asunción fue compositor además de maestro de música y era originario de San Cristóbal de Las Casas.

2. Años de peregrinaje

Soria salió del Seminario en 1879, para continuar sus estudios musicales. Suponemos que no regresa con su madre ya que ella formaba ya otra familia en la zona de Jiquipilas³⁶. Así Soria impartió clases de piano en diversas poblaciones de Chiapas y luego Tabasco, según nos comenta él mismo. La salida de San Cristóbal pudo deberse en buena medida a la terrible inundación que causaron las lluvias de agosto y septiembre³⁷, paralizando durante casi tres meses la ciudad. En este período, Soria hacía desplazamientos largos y tortuosos por las condiciones de las vías de comunicación, como comentaba el gobernador de Chiapas, General Miguel Utrilla, a comienzos de 1880:

No hay buenos caminos, no hay vías de comunicación. Complaciase la época colonial en mantener a estas regiones con desiertos apenas cruzados por intransitables sendas. Conducta fue la suya mezquina e incomprensible. Desde la independencia algo se ha adelantado, pero falta muchísimo por hacer³⁸.

Esto nos hace pensar que su estancia como profesor en Tabasco (probablemente en San Juan Bautista, hoy capital del Estado y de nombre Villahermosa) entre 1879 y 1882 debió ser prolongada y no de viajes continuos. Hasta el momento presente no se han encontrado huellas del paso de Soria por Tabasco, estado que, por otro lado, ha tenido un retraso importante en cuanto a música de concierto hasta bien entrado el siglo XX. Aún hoy no se ha publicado una historia de la música estatal.

En su reseña autobiográfica Soria comenta que el editor catalán radicado en México Santiago Ballescá (1856-1913) lo presentó a Alfredo Bablot (? -1892), director del Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México, donde fue aceptado en 1883, Soria no especifica cuándo ni la situación exacta en que conoció a Bablot. Allí estudió aproximadamente un año con Julio Ituarte (?-1915), el más destacado pianista y compositor de fama en esa época en México. Se desconoce dónde vivió ese año en la Ciudad de México. Tampoco se ha logrado establecer la manera en la que Soria tomó contacto con Santiago Ballescá, pero suponemos que fue a través de los nexos que tenía con los clérigos del Seminario de San Cristóbal de Las Casas donde estudió.

³⁶ Entrevista al Lic. Espinosa Mandujano el 25 de marzo de 2011

³⁷ Palacios Espinosa, Alfredo: *Belisario Domínguez. La verdad como destino*. Senado de la República, Comisión de la Medalla Belisario Domínguez, México, 1997, pp. 58-60.

³⁸ Castañón Gamboa, Fernando: *Panorama histórico de las comunicaciones en Chiapas*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (CONECULTA), Tuxtla Gtz. Chiapas, México, 2009, p. 28

Por problemas económicos Soria volvió a Chiapas y en 1884 solicitó al gobierno del Estado ayuda económica para continuar sus estudios con Ituarte en el Conservatorio Nacional, petición que le fue denegada, como consta en la Crónica parlamentaria de la sesión ordinaria del 16 de mayo de 1884 y publicada en enero de 1885, en la cual la Diputación permanente resuelve no acceder a la solicitud ya que el Estado no contemplaba presupuesto para ese rubro³⁹.



El que presentó la Diputación permanente, es como sigue:

“SEÑOR:

El joven Fernando Soria, pide una cantidad para trasladarse á la capital de la República, á perfeccionar sus estudios de música en el Conservatorio Nacional, á fin de adquirir el título de profesor.

Muy plausible sería acceder á su solicitud, pues de este modo haríamos dar al Estado un paso hácia el perfeccionamiento en una de las bellas artes.

Mas por desgracia nada se puede hacer en su favor, es decir, accediendo á su solicitud, porque en el presupuesto de egresos que actualmente rige, no existe ninguna cantidad dedicada á ese objeto; y hacerla aparecer reformando la ley mencionada, sería distraer los fondos del Estado que deben dedicarse en lo posible y de preferencia, á las mejoras materiales de nuestro país.

Por estas consideraciones sometemos á vuestra ilustrada deliberación, el siguiente acuerdo:

No se accede á la solicitud que el joven Fernando Soria hace para que se le conceda una cantidad á fin de trasladarse á la capital de la República, para continuar sus estudios de música en el Conservatorio Nacional.”—Notifíquese.

Crónica parlamentaria de 1884

³⁹ *Periódico Oficial de la Federación*, México, 24 de enero de 1885, p. 2.

3. Estancia en Comitán

Así pues, ante la imposibilidad de volver a la capital del país se estableció en Comitán como profesor de teoría y piano, comenta Soria en su nota autobiográfica. Además comenta que trabajó simultáneamente en Quetzaltenango, Guatemala, por tres años en el Instituto Normal de Varones (actualmente Colegio Normal de Varones de Occidente) y en el Colegio “Sáenz” para señoritas (desaparecido a comienzos del siglo XX), posiblemente entre 1885 y 1888, para después solo radicar en Comitán, dando clases de piano y canto en colegios del pueblo (Liceo “José María Ramírez”) y de San Cristóbal de las Casas, en el Colegio Josefino.

No debemos perder de vista que Chiapas en ese momento, y hasta bien entrado el siglo XX, tuvo un grave problema de aislamiento, tanto entre sus propios municipios como con los estados vecinos. Prueba fehaciente es que el primer camino entre Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de Las Casas se realiza durante la administración de 1900 a 1904. Por otro lado, aunque San Cristóbal fue la capital de Chiapas hasta 1892, posiblemente Soria prefirió establecerse en Comitán por la situación caótica que prevalecía en aquella, como nos describe el investigador Andrés Audry:

El siglo [XIX] entró con un temblor que arruinó la catedral, y se despidió en 1894 con otro, rematado en 1902, dejando entre escombros este templo dos veces restaurado con cariño y esmero. El flamante barrio de San Ramón, apenas nacido y urbanizado, fue barrido dos veces por las inundaciones; sin mano de obra por las levas, la ciudadanía a lo lírico, restablecía el paso en los puentes Blanco y Saavedra después de cada creciente. Las plagas de langosta y las epidemias de cólera, tifo e influenza, aquejaron a la ciudad cuando su hospital carcomido se estaba desmoronando.

Tiempos difíciles en los que, muertos Matías de Córdoba y sus primerísimos colaboradores, la Universidad no era sino una fachada y las escuelas estaban cerradas o inexistentes. El papeleo dejado en el Archivo por los licenciados son una miseria cultural, plagada de errores de ortografía; los escasos obispos del período no dejaban salir de la curia un solo oficio sin corregirlo de su propia pluma, por la gran ignorancia del clero. En el siglo, la única verdadera preocupación era sobrevivir, ampararse del destino: del tiroteo, de los cataclismos, de la enfermedad endémica, del exilio, de la muerte siempre en puerta. Al ocultarse el siglo, San Cristóbal era el fin del mundo, el lugar donde terminaba la nueva carretera de Tuxtla, sin otra comunicación, más allá, que los caminos de herradura. Ir a Comitán era una expedición de dos o tres días. La nueva vía hacia la capital era un decir porque, si bien la calzada era practicable, le faltaba todavía puente para enlazarse con Tuxtla. La moneda nacional no entraba (lo que impedía toda capitalización y paralizaba la economía); San Cristóbal debía arreglárselas con un circulante ficticio como las fichas de las tiendas de raya: el cachuco.⁴⁰

⁴⁰ Aubry, Andrés: *San Cristóbal de las Casas. Su historia demográfica y monumental 1528- 1990*. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI), Chiapas, México, 2008, pp. 67-68.

Al llegar a Comitán Soria encontró una situación muy diferente, que nos describe el profesor Jaime Rodas R., quien vivió allí los últimos años de esa época:

Llegada la época de nuestra Reforma y expedida las Leyes que así se llaman, debido a tan denodado sacrificio y patriotismo del C. Lic. Benito Juárez, y al llegar la orden de la aplicación de ella en nuestra región muchas personas al poner a la venta los intereses del clero, adquirieron a un bajo precio las fincas y después de administrarlas durante un tiempo, alcanzaron hacerse ricos, así, los Castellanos, los Rivera, los de la Vega, los Escandón, Roveló, etc., vecinos de esta ciudad, mejoraron sobre manera sus condiciones económicas y sociales, como sus costumbres, imitando a sus abuelos originarios de España. Formaron una nueva y lucida sociedad, manifestando el impulso que les dio la Reforma.

Entonces el lujo, el boato, la etiqueta social y la marcada distinción de clases, se hizo manifiesta y ostensible en relación del poder económico de cada familia. Se popularizó el uso diario de la levita y el jaqué, del bombín y del bastón. En las ceremonias el uso del frac y la chistera. Las damas vestían de seda importada y a la última moda, saturaban el ambiente con las esencias orientales.⁴¹

Comparando esta descripción del Comitán decimonónico con la que hace Roldán Peniche de la sociedad yucateca de la misma época, encontramos grandes similitudes entre ambas ciudades en las que el arte prosperó:

A Chan Cil le ha tocado vivir la Mérida *fin de siècle*, urbe de faroles y calesas, de millonarios del henequén y de señoras ricas rodeadas de domésticas mayas, del *Manual de Carreño* (imprescindible en todo hogar que se presuma decente), del vestir a la europea (con corbata, chaleco y leontina) en medio del fervoroso clima, de los días de lluvia que inundan las calles y provocan un caos en el tráforo ciudadano...⁴²

Una razón fundamental por la cual el arte y artistas de Comitán no lograron la difusión cultural que alcanzó Mérida se debió seguramente a la diferente situación geográfica de cada ciudad, pues la cercanía de Cuba y el contacto marítimo con los demás puertos del Golfo de México facilitaron enormemente el conocimiento nacional de los músicos yucatecos, al contrario de Comitán, aislada por montañas y ausencia de caminos como hemos visto.

Debido a que la distancia entre Comitán y Quetzaltenango es grande y está repleta de sinuosidades, montañas y valles, y no había caminos para desplazarse en carretas de varios caballos, sino que se recorría ese tramo en carretelas tiradas por una mula, a caballo o a pie durante diez o quince días, podemos suponer que Soria pasaba temporadas de algunos meses en Comitán y otros en Quetzaltenango trabajando, mientras su familia estaba establecida en Comitán. Tenemos descripciones de la travesía

⁴¹ Rodas Roveló, Jaime: *Comitán antaño*. Artículo encontrado en: www.aquicomitan.com.mx/ciudad/h-08.htm, visitado el 14 de marzo de 2011.

⁴² Peniche Barrera, Roldán: *Preludio en Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca. Cancionero*. Escuela Superior de Artes de Yucatán, México 2007, p. 20.

de Comitán a Quetzaltenango gracias a que el ilustre comiteco Dr. Belisario Domínguez realizó ese mismo viaje en 1879 cuando se dirigió a estudiar a París:

Cargan bestias con los barriles y bastimentos suficientes hasta Quetzaltenango, Guatemala, donde reside la tía Quirina. Salen la madrugada del 4 de octubre de 1879. El viaje es a lomo de caballo por más de 85 leguas. Muchos parientes y amigos los encaminan, de Comitán a Zapaluta, durante cuatro leguas.

De ahí, Belisario se va ya solo con Evaristo y diez mozos de confianza experimentados en ese camino y armados para cualquier contingencia. Estos mismos regresarán después con la mercancía para la tienda de Don Cleofas.

Se enfilan rumbo a su destino, por el camino real. La primera noche pernoctan en San Pedro, luego en San Pedro Coneta, después en Aquespala y así sucesivamente hasta llegar, nueve días después, la tarde del 13 de octubre, a la casa de la tía Quirina en Quetzaltenango. De ahí regresa inmediatamente uno de los mozos para tranquilizar al matrimonio con la noticia del feliz arribo.⁴³

Aunque la ruta seguramente no cambió entre 1879 y 1885, una diferencia importante en la manera de viajar de Soria y el joven Belisario Domínguez era que la familia de éste era acomodada, mientras que suponemos que Soria solo disponía de su arte para sostenerse.

En mi visita a los archivos del Colegio Normal de Varones de Occidente, en Guatemala, encontré que la información más antigua conservada en ellos es del año 1890, una lista de egresados de ese año, pero no existe información sobre el profesorado entre los años 1872, en que se fundó, y 1905, posiblemente debido al terremoto que casi destruyó la ciudad en 1902. Este centro de estudios fue muy importante desde su fundación para toda la región, pues fue el primer colegio de estudios superiores centroamericano y fue apoyado por el gobierno guatemalteco con una subvención de 300 pesos anuales de aquel entonces, que era bastante dinero y pudo llamar la atención de profesores más allá de las fronteras chapinas⁴⁴.

Gracias a los recientes estudios que se han realizado sobre la música de salón y la enseñanza musical en la Ciudad de México y algunas capitales de provincia como Mérida, Morelia y Jalapa, podemos imaginar el ambiente musical que se conformó en Comitán con la llegada de Soria a la entidad. Recordemos que Comitán y San Cristóbal de Las Casas eran municipios predominantemente conservadores. Como comenta Miranda, la música era de gran importancia a varios niveles en la incipiente burguesía mexicana, ya que a través de los bailes y las “soirés” obtenían entretenimiento y lucimiento social, estableciendo y reforzando las relaciones sociales, políticas y

⁴³ Palacios Espinosa: *Belisario Domínguez...*, p. 62

⁴⁴ Información facilitada por el Prof. Ricardo Garzona Hong, historiador del Colegio Normal de Varones de Occidente, entrevistado el 20 de octubre de 2009.

económicas, haciéndoles sentir parecidos y cercanos a las sociedades europeas. En estas reuniones de “sociedad” se escuchaba música para acompañar los bailes, música de salón y más raramente, música de concierto. Ricardo Miranda nos plasma un excelente marco de los orígenes del salón mexicano:

La aparición del salón como fenómeno social y artístico en la vida de México resulta un tanto difícil de precisar. Definido como un espacio privado dedicado al arte musical, el salón se remonta a finales del siglo XVIII. Fue entonces cuando entre la clase criolla e ilustrada comenzó a tomar fuerza la idea de hacer de los espacios civiles – algunos públicos como el caso de colegios y seminarios, otros privados, como las salas de casonas y palacios - un hábitat de la música. Al terminar el período colonial se consumía en México una cantidad nada despreciable de música, y las librerías de la ciudad ofrecían a sus clientes un repertorio que hoy resulta poco menos que increíble: sonatas, dúos, tríos, cuartetos, música vocal y para otros ensambles de más de un centenar de autores europeos y mexicanos de finales del siglo XVIII que estaba en venta para los músicos aficionados. Por otra parte, proliferaron las llamadas *suscripciones* de música, empresas mediante las cuales un autor entregaba de manera semanal o quincenal una obra reciente a sus abonados. De tal suerte, el consumo de música a nivel *amateur* fue un fenómeno extenso y documentado. Estos antecedentes permiten suponer que la costumbre de reunir a los amigos y familiares para hacer o escuchar música en grupo ya estaba bien establecida antes del siglo XIX y, por ende, antes del surgimiento de México como nación independiente en 1821.⁴⁵

En la segunda mitad del siglo XIX, con el auge de los bailes, las visitas de artistas extranjeros, la incursión de los compositores nativos en un repertorio nuevo, las piezas de carácter y el creciente gusto por la ópera, la variedad musical que se disfrutaba en el salón se incrementó intensamente. Algunos compositores se especializaban en uno de estos rubros y otros escribían para cualquiera de los tres, aunque el repertorio de concierto consistía por lo general en fantasías sobre temas operísticos u obras de compositores mexicanos de moda. Así Comitán, con su crecimiento económico y despertar social y cultural, fue muy propicio para el desarrollo profesional de Soria como profesor de música, compositor de obras de todo tipo para sus alumnas y pianista en las reuniones de “sociedad”.

Existen algunas crónicas que describen la difusión de la música y el interés que despertaba entre la población mexicana. Francis Erskine -Marquesa de Calderón de la Barca- en sus memorias *La Vida en México durante una estancia de dos años en ese país* (1843), escribía que “en cada lugar de México, de la ciudad o la provincia, hay un piano en cada casa”⁴⁶. Esta aseveración es corroborada por Fernando Catón Frexas,

⁴⁵ Miranda, Ricardo: “Señoritas, a tocar!” En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* Fondo de Cultura Económica- Universidad Veracruzana, México, 2001, pp. 92-93.

⁴⁶ *Ibíd.* p.102.

quien mencionaba en 1884 que se podían contar más de trescientos pianos en la capital yucateca⁴⁷.

La bonanza económica conseguida por Porfirio Díaz que trajo la paz al país, la apertura a la inversión extranjera y el creciente comercio de la zona de los Altos de Chiapas favorecieron las condiciones económicas y sociales para que con la llegada de Soria a Comitán se iniciara este proceso de desarrollo musical, como comenta el redactor de la revista comiteca *El Clavel Rojo* tras la carta de despedida de Soria:

NOTA DE REDACCIÓN- Comitán ha perdido mucho con la separación del afamado compositor y pianista Dn. Fernando Soria, pues él ha sido aquí el campeón del bello arte de Rossini, el que más se ha esforzado por crear el gusto a la música clásica; debido a él hay numerosos pianos en la población y casi todas las señoras y señoritas de la crema, saben ejecutar con dulzura ya un nocturno de Chopin, ya una romanza de Fosti ó Denza, é interpretan y gozan con las grandes concepciones de Beethoven, Gounod, Bellini, Auber, etc., él ha sido en fin, quien logró hacer una completa evolución en la música local. Nosotros, haciendo eco del sentir general, le aseguramos que su recuerdo será imperecedero y en la Historia Comiteca tendrá un monumento como buen compositor, hábil maestro y gran reformador.

Aún cuando no existen datos sobre la cantidad de pianos que había en Comitán en esos años ni del número de estudiantes de música, suponemos que dada la dificultad para comerciar con la capital de México, lo más probable es que los pianos y partituras europeas llegaran a Comitán vía Centroamérica.

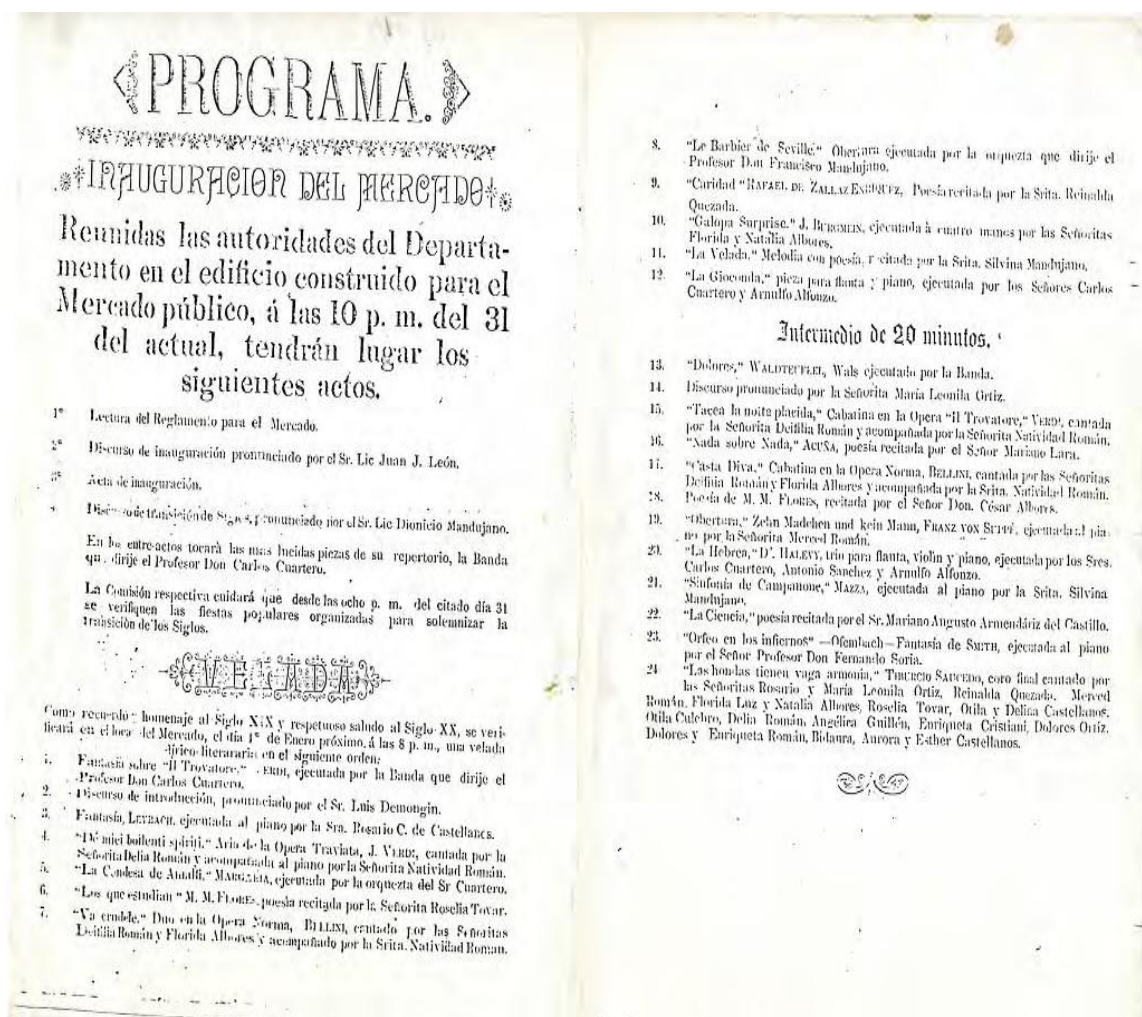
Fue en esta etapa de su vida seguramente cuando más presentaciones públicas realizó Soria como pianista, como podemos deducir del comentario citado en el *Arte virreinal y del siglo XIX en Chiapas* del reseñista Blas⁴⁸. Ésta es la única referencia hallada hasta este momento sobre su recepción pública como pianista. En el programa de la Velada Cultural para recibir el año 1900, encontramos que en el penúltimo número de la velada (23) Fernando Soria interpreta una fantasía de Smith (¿?) sobre motivos de *Orfeo en los Infiernos*, lo que revela la importancia musical que tenía nuestro personaje en Comitán. Aparte de esto, Jesús Castillo, discípulo de Soria en Quezaltenango (Guatemala), en sus notas autobiográficas⁴⁹ se refiere a Soria como “eminente pianista azteca” y en el libro de Juan S. Garrido⁵⁰ las tres veces que es mencionado es referido como “pianista y compositor chiapaneco”, lo que nos dice que se ganó un cierto respeto como intérprete.

⁴⁷ Citado por Martín, Enrique: *Nuevos ricos, nuevos gustos: la afición musical en Mérida durante el Porfiriato*. Revista Heterofonía, CENIDIM, México, julio- diciembre de 2002, p. 59.

⁴⁸ Ver página 5 y 6 de la Introducción.

⁴⁹ Ver: www.Lamarimbadequate.com/flash/bio.php?id=20 , consultado 20/07/2008

⁵⁰ Garrido S. Juan: *Historia de la Música popular en México*. México, Ed. Extemporáneos, 1974, pp. 28, 34 y 38.



Programa de mano del festejo de 1900 en Comitán

Soria contrajo matrimonio en Comitán con María del Refugio Zepeda (1870-1949?), con quien tuvo seis hijos: Moisés, Isabel, Soledad, Josefina, Raúl y María Antonieta. En el acta de nacimiento de Rafael (su nieto), en 1900, aparecen datos interesantes y contradictorios con lo que escribió en su autobiografía: "Fernando Soria declara que es originario de Guatemala, que su padre se llama Manuel Soria, y su madre María Cárpena, natural de Lima, Perú, tiene 56 años y radica en Tuxtla Gutiérrez"⁵¹. Igualmente desconcertante es que en el acta matrimonial de su hija Isabel con Leopoldo Gutiérrez, en 1908, Fernando Soria declaró entonces ser originario de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.⁵² Estas declaraciones nos hacen pensar que Soria cambiaba su procedencia según le conviniera en cada momento.

⁵¹ Gutiérrez González, Noé: *Isabel y Fernando Soria: dos músicos nacidos en Chiapas*. En el Boletín 8 del Archivo General de la Nación, México, 2005 p. 175.

⁵² *Ibíd.*



Fernando Soria y su esposa doña Refugio Zepeda entre 1905 y 1913 (fotografía facilitada por Teresa Aguilá Soria)

Suponemos que la actividad de Soria no se limitó a Comitán después de dejar Quetzaltenango, ya que la investigadora Gloria Patricia Ramírez adjudica a Fernando Soria la introducción del “baile de la Polka Roja” en la comunidad de Trinitaria, cercana a Comitán, en la época en que vivió en esta ciudad⁵³. La señora Leticia Román⁵⁴ nos afirma haber visto bailar esta Polka Roja en las festividades comitecas de los años cuarenta y cincuenta.

4. Soria, pedagogo en Comitán y Guatemala

El aprendizaje del piano entre las jóvenes de la clase alta fue una actividad muy importante en la sociedad decimonónica de México, como bien lo ilustra Ricardo Miranda en su ensayo “A tocar, señoritas”, y esto no solo sucedió en la capital. En las ciudades en las que comenzaba a florecer una clase media acomodada que quería mostrar una cierta posición social y cultural, el piano y la literatura se convirtieron en credenciales que validaban ese status. Como consecuencia de este auge, tanto los vendedores de pianos como los compositores y maestros a lo largo y ancho del país se vieron favorecidos con un amplio campo de acción. Así tenemos como ejemplo

⁵³ Camacho, Susana: “Danzas tradicionales de Chiapas, otra manera de relacionarse con el mundo”. Artículo publicado en el sitio: www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/030300/danzchis.html consultado el 10/04/07.

⁵⁴ Escritora y pianista de Comitán.

Huatusco, Veracruz, en donde sus habitantes afirman que a principios del siglo XX llamaban a Huatusco “la ciudad de los quinientos pianos”⁵⁵.

Enrique Martín nos habla de la importancia del piano en Mérida, Yucatán, en el último tercio del siglo XIX:

Aprender a tocar el piano o a cantar era algo que desde hacía tiempo se consideraba de buen gusto entre la burguesía meridiana. En las veladas organizadas hacia 1870 por la Academia Artístico-Recreativa y El Liceo de Mérida, en las que coincidían músicos profesionales y aficionados, estos tocaban el piano o cantaban, dejando a los primeros la ejecución de otros instrumentos. La guitarra- tañida por nota -, que en 1860 todavía disputaba al piano un lugar en el gusto de los jóvenes, para entonces había sido desplazada, situación que corresponde – tardíamente, si hiciera falta decirlo- al ascenso internacional del piano como el instrumento burgués por excelencia.⁵⁶

En Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de las Casas y Comitán de Domínguez, estado de Chiapas, la cultura se desarrollaba principalmente en la literatura. El gusto del pueblo por hacer música se materializaba con la ejecución de la marimba y entre la burguesía, con el aprendizaje del piano.

Soria comenta en su autobiografía que en 1879 inicia su trabajo pedagógico como maestro de piano en clases privadas en los estados de Chiapas y Tabasco. De esta etapa no se han encontrado rastros, discípulos ni composiciones en la Biblioteca del Estado de Tabasco. Hacia 1885 continúa dando clases en Chiapas, en la ciudad de Comitán de Domínguez durante 17 años y en la ciudad de Quetzaltenango, Guatemala, por tres años en dos institutos educativos: el Instituto Normal de varones de Occidente y el Instituto Normal para Señoritas. En el primero, asistió a sus clases de piano en 1888 Jesús Castillo (1877-1949), quien fue posteriormente el primer compositor nacionalista de Guatemala, destacando en los medios musicales latinoamericanos por sus obras para cuarteto de marimba, por su ardua labor etnomusicológica y por la composición de la primera ópera nacional guatemalteca “Quiché Vinak”, por la que obtuvo las Palmas Académicas del gobierno francés en 1924.⁵⁷

⁵⁵ Entrevista al Notario Público de Huatusco, Ver., Lic. Sergio García Muñoz.

²⁴ Martín, Enrique: *Nuevos ricos...*, p. 65.

⁵⁷ Nieto Jara, Velia: *El Piano del siglo XX*. ENM-UNAM, México, 2005 Ver también: webchapin.com link Jesús Castillo, [www. Lamarimbadequate.com/flash/bio.php?id=20](http://www.lamarimbadequate.com/flash/bio.php?id=20) y <http://prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2004/agosto04/150804/dcultura2shtml> revisado el 22 de noviembre de 2008.



Jesús Castillo

En Comitán de Domínguez destacó también entre sus discípulos Esteban Alfonso García (1888- 1950), conocido compositor de danzones en el sureste mexicano entre los años 1924 y 1949. De su producción se conocen los títulos siguientes: *La Pajarera*, *No debió morir*, *Paludismo agudo*, *Que triste es la vida*, *Crepuscular*, *Matinal*, *Así la tarde moría*, *Cerca de ti*, *Mis tristezas*, *Tristezas lírica?*, *Consuelo*, *Ofelia*, *La Princesita rubia*, *Hermila*, *Comitán*, *Tierra comiteca*, *El Chamulita*, entre muchos otros.



Monumento a Esteban Alfonso en Comitán de Domínguez, Chiapas

En el Centro Universitario de Información y Documentación de la UNICACH se recibió a comienzos de 2009 la colección de Hermilo W. Paniagua Aguilar, entre cuyos

documentos se encontraban los datos biográficos de este compositor chiapaneco escritos por su viuda⁵⁸. En ellos se explica que don Paniagua Aguilar fue discípulo de Soria y también de Asunción Martínez, el maestro de Soria en el Seminario de San Cristóbal de las Casas. A continuación transcribo los datos escritos por su viuda, Georgina Domínguez, que plasman el trabajo artístico de este discípulo de Soria:

Hermilo Wistano Paniagua Aguilar nació en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, el 21 de febrero de 1883. Fueron sus padres Don Wenceslao Paniagua y Doña Judith Aguilar.

Hizo sus primeros estudios musicales en la ciudad de San Cristóbal de las Casas con el Prof. Asunción Martínez, músico nativo de esta ciudad y también compositor conocido. Luego con Don Fernando Soria, chiapaneco, compositor también muy conocido. Además recibió lecciones con Don Felipe Bonifaz, músico originario también de esta población.

Desde sus 25 años comenzó a dar clases particulares de piano. Sus alumnos salieron de aquí y no se sabe si sobresalieron como pianistas. Obtuvo el título de Profesor Normalista de Enseñanza Primaria Superior, en la capital, Tuxtla Gutiérrez.

Recibió dos diplomas de felicitación de dos gobernadores del Estado y muchas notas de felicitación de las Autoridades Escolares Federales.

Prestó sus servicios como Profesor de Primaria: 3 años en la Escuela de San Luis Gonzaga, ocho años en escuelas sostenidas por el H. Ayuntamiento de esta ciudad y 27 años en escuelas federales.

Además dio clases de Literatura Mexicana y Universal en la Escuela Preparatoria y de Derecho de esta población.

Durante su misión educativa en las escuelas federales fue siempre el profesor comisionado para la educación musical, impartiendo no solo el programa legal, sino preparando los festivales para los que componía la música correspondiente. Él acompañaba y organizaba los coros para las veladas de carácter social, únicamente como cooperación cívica. Cultivó la composición y a continuación se incluye la lista de sus obras, según el género:

Religiosa:

Posadas N° 1, N° 2, N° 3 y N° 4.

Ave María N° 1, N° 2 (a 2 voces) y N° 3.

Cántico de la Guardia de Honor del Sgdo. Corazón de Jesús.

Misa de difuntos.

Misa para órgano dedicada al Sagrado Corazón.

Himno a Cristo Jesús (estrenado en el Congreso Eucarístico).

Misterios para el Rosario (varios)

Música profana:

La Costeña (marcha)

Soy el néctar de la vida (vals)

La última flor de primavera (mazurca)

Pensando en ti (danza para canto y piano)

Virgen soñada (serenata)

Vivir amando (schottis)

Amar sin esperanza (danza)

Aura matinal (mazurca)

Margarita, me amas? (danza)

Entre violetas (polka)

Ven morena (danza)

23 de septiembre (marcha)

⁵⁸ Encontrados por Martín Sánchez.

Cinco de junio (two-step)
No me olvides (tango)
Folklórico:
Las Chiapanecas (canción)
Zapateado indígena
Coro y diálogo indígena
Alma mexicana: revista

El investigador M. Sánchez completó esta lista con otras obras encontradas en la colección:

Sainetes escolares publicados:
Un niño desaplicado (en verso)
El sabio fanfarrón
Un médico improvisado (en verso)
El premio gordo (en verso)
Víctimas del alcohol (en verso)
Verdugos del proletariado (en verso)

Sainetes no publicados:
La caída del cacique
Cirugía campesina
Cuadros históricos de la Independencia (manuscrito localizado)
La herencia disputada
Los reparos de Ruperto
Noble venganza
Regenerando al indígena.

Entre las alumnas que Soria tenía en Comitán, encontramos a Zoraida del Castillo Carrisosa (1889- 194?), hija de una de las familias comitecas acomodadas y abuela de la señora Leticia Román de Becerril, a quien entrevistamos. Nos comentó que tanto su abuela como sus primas fueron discípulas de canto y piano de Soria a fines del ochocientos. De estas alumnas ninguna se dedicó profesionalmente a la música pero siempre participaron en las reuniones sociales y festividades como lo muestra el programa del festejo de la entrada del año 1900, en donde se presentaron varias tías de Leticia Román: Delia, Enriqueta y Deifila cantando diversas arias de óperas mientras Merced y Natividad Román interpretaban y acompañaban en el piano.



Zoraida del Castillo

Los seis hijos de Fernando Soria estudiaron música con su padre y tocaban varios instrumentos⁵⁹. De ellos destacó a nivel nacional e internacional a principios del siglo XX la segunda hija, Isabel (1890-1976).

En la nota periodística de *La Voz de México* del 14 de septiembre de 1906, en el aniversario de la confederación de Chiapas a México se comenta la presentación de Soledad e Isabel Soria a cuatro manos y la ejecución de la sexta *Rapsodia Húngara* de Franz Liszt, por parte de Isabel, entonces de 16 años y recién llegada de Comitán a la capital del país. La nota es muy elogiosa y descriptiva, lo que nos habla del talento musical de las hijas de Soria, principalmente Isabel, y nos indica la capacidad pedagógica de Soria como maestro de piano en Comitán.

Isabel ingresó a la clase de Ricardo Castro en el Conservatorio Nacional de Música a principios de 1907. Desgraciadamente a finales del mismo año falleció Castro intempestivamente. Posiblemente esto llevó a Isabel a desarrollar con más ahínco su voz con la maestra Antonieta Ochoa y pronto comenzó a descollar como cantante y actriz en obras de teatro. Hizo estudios más tarde con el tenor puertorriqueño Antonio Paoli, quien la apoyó para cantar en la primera emisión radiofónica de Puerto Rico, de donde viajó a España. Luego de cantar trozos de ópera en la Radio Nacional de Madrid, se presentó en la Ópera Real y en el Apolo varias veces, cantando el papel de *Gilda* en *Rigoletto* con Rafael Fleta en 1926. Transcribo la crítica de esta presentación en el diario *ABC*:

Temporada de ópera en el Apolo, Isabel Soria.

Madrid, 20 de enero de 1926.

La radiotelefonía tiene algo de antifaz. Deja oír los cantos de artistas que el auditorio no ve. A Isabel Soria la ha oído todo Madrid y se puede afirmar que toda España radioescucha; pero hasta anoche no la han conocido muchos de sus oyentes. En cambio, hasta anoche no ha escuchado ella los aplausos del público. La voz fina, flexible y fácil que hasta aquí se había deslizado desde el micrófono y al través del aire, sonó en el teatro Apolo y los espectadores abandonaron el monólogo para entablar el diálogo, entablar con voz alta la alabanza y aplaudir con las ganas que hubo de aguantarse al oír a la gentil artista, por virtud de las ondas y los auriculares.

Su *Gilda* fue tan afortunada que repitió el Andante de la Cavatina, y los aplausos resonaron de nuevo con aparato de ovación al terminar el “pezzo”, cuyos agudos y sobreagudos filó muy bien, segura y arrogante.

Un éxito felicísimo, en fin, que la acompañó en el resto de su “particella” saboreando, con Fleta y Damiani, las llamadas al proscenio a la terminación de los actos y consagrando así el triunfo con que inicia su paso por la escena lírica. Fleta estuvo hecho un Fleta, y con eso queda hecha la debida ponderación de su trabajo, y Damiani, como siempre, muy bien, pero muy bien.

⁵⁹ Comentarios de Ma. Antonieta Aguilá Soria.

Asistieron a la velada la Reina doña Victoria, el príncipe de Asturias y la infanta Isabel. Muy concurrida y brillante la sala, que es lo que a gran parte del público de butacas y palcos agrada tanto o más que la ópera que se canta. AMC”⁶⁰.

Hay menciones sobre la vida artística de Isabel en España en periódicos desde 1924 hasta 1929, en la Compañía de Zarzuela de Vives, en la programación de Unión Radio y en representaciones de ópera.



Isabel Soria en 1929 en la portada de la revista “Chapultepec”

Otra referencia a las dotes de Soria como profesor es la nota de redacción de la revista comiteca *El Clavel Rojo*, comentada anteriormente⁶¹. En esta nota el redactor reconoce a Soria como el responsable principal del mundo musical de Comitán. No formaba alumnas como las “boxeadoras” que comentaba Amado Nervo, pues afirma que “interpretaban con dulzura”; además nos revela que Soria manejaba un amplio repertorio que incluía a Beethoven y Chopin, así como compositores de ópera y de música de salón.

⁶⁰ Diario ABC, 20 de enero de 1926, p. 29.

⁶¹ Ver p. 10 de este capítulo.

5. La obra compositiva en Comitán

Sus primeras obras debieron ser editadas por casas locales de Comitán o San Cristóbal de Las Casas. Su Op. 1 por desgracia no tiene ningún dato de editor, lugar ni año. La partitura editada más antigua que encontramos es de 1898, publicada por la casa editora de Modesto González, compositor, editor y distribuidor de Tamaulipas, ciudad situada al norte de México. Esta edición tiene lugar nueve años después de su primera participación en la Exposición Mundial de París, en la que presentó la música editada en Comitán. Otras cinco partituras editadas por Modesto González, sin fecha de impresión, posiblemente pertenezcan a esta etapa comiteca. Consisten en una variedad de danzas del gusto de la época: vales, polkas, *schotisches*, mazurcas y una romanza. Ninguna de las partituras editadas por González tiene número de opus, por lo que se imposibilita establecer un orden cronológico preciso. González siguió editando música de Soria al menos hasta el año 1906, según hemos observado en las obras halladas. Algunas de éstas seguramente fueron pensadas para ser interpretadas por él o para sus alumnas y alumnos comitecos. Los títulos con nombres femeninos no abundan pero sí los descriptivos como: *De rodillas ante ti*, *Ondas muertas*, *Viaje de Bodas*, *Al pie de la vieja torre*, etc. Por otro lado, aunque la dificultad técnica no suele ser muy alta, tampoco son piezas para pianistas principiantes, como sería por ejemplo la suite *La India Frutera* de Melesio Morales, pensada para niños o pianistas en niveles de iniciación.

Sobre la inmensa producción de este tipo de repertorio en México en el siglo XIX y primer cuarto del siglo XX, Miranda nos dice:

En todo caso, está claro que todas esas formas pasaron primero por el tamiz de la música de baile y solo posteriormente surgieron como obras instrumentales autónomas. De algunas, como el vals o la escocesa, se sabe que llegaron a México en el siglo XVIII o principios del XIX. Otras, como la mazurca, llegaron hasta mediados del siglo pasado, pero su tardanza en incorporarse al repertorio local fue compensada por el entusiasmo y arraigo con que esa danza fue cultivada. Si el vals encontró en México un auge similar al que se observa en otros países y que perdura hasta nuestros días, es posible afirmar, sin temor a equivocarse, que la mazurca gozó en las tierras del Anáhuac de un arraigo y florecimiento solo comparables al de su natal Polonia, pues cientos y cientos de mazurcas mexicanas fueron compuestas a partir de 1840, e incluso su cultivo perduró entre diversos autores aún durante el siglo XX.⁶²

Soria no fue la excepción y entre las obras halladas hasta el momento se cuentan cinco mazurcas escritas en diferentes momentos de su vida, a juzgar por las distintas

⁶² Miranda, *op. cit.*, pp. 98-99.

ediciones y fechas indicadas: Modesto González de Tamaulipas, Wagner y Levien de México y E. de Losada de Nueva York.

6. Las Exposiciones universales de París de 1889 y 1900

De estos años son también sus premios en París (uno de ellos comentado por Soria) representando a México en la Exposición Universal de 1889 con dos piezas para piano solo. Soria cuenta que diez de los músicos mexicanos recibieron un Primer Premio en esa exposición, la medalla fue sorteada y otorgada a Vicente Mañas, pianista y compositor español radicado en México y que sería después profesor de piano de Manuel M. Ponce⁶³. A Soria y los demás músicos se les entregaron diplomas de reconocimiento.

En el *Catalogue Officiel de la République Mexicaine. Exposition Universelle internationale de Paris 1889* encontramos mencionado a Fernando Soria representando a Comitán en la categoría N° 9 con dos piezas, *Los Segadores* y *El Guarda inglés*⁶⁴, lo que nos confirma su presencia en la Exposición Universal de 1889 y nos indica también que se publicaron obras de Soria en Comitán antes de 1890, al menos nueve años antes de la primera edición de Modesto González. En los documentos oficiales del gobierno mexicano sobre la Exposición Mundial de 1889 revisados en el Archivo General de la Nación se menciona la presencia en París de un grupo de músicos mexicanos liderados por Alfred Bablot, director del Conservatorio Nacional, además de la obtención de medallas de Primer Premio, pero no se mencionan los nombres de los compositores ni las obras ganadoras.

Es interesante y en apariencia contradictorio que Soria comente haber ganado el premio con la obra *À flote-Reverie*, que no coincide con las obras expuestas relacionadas en el Catálogo Oficial en francés. Según éste, Soria representaba a Comitán en la Exposición Universal, en la sección de Imprenta y Librería, con las obras mencionadas anteriormente pero al parecer simultáneamente pudo presentar además la obra *A Flote* al Concurso de composición, obteniendo con ella un Primer Premio.

El periodista y poeta Gregorio Ponce de León comenta en un artículo de 1909⁶⁵ que Soria recibió otro premio en París por una *Marcha Triunfal* en el año 1900, aunque no menciona si fue en la Exposición Universal o en el Congreso Internacional de

⁶³ Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce*. México, Textos de Humanidades/ UNAM, 1982, p. 22.

⁶⁴ Sección 9, "Imprimerie et Librairie" Numeradas como 662 y 663 respectivamente.

⁶⁵ "Un galano cultivador del Arte Musical". *La Patria*, México, 30/11/1909, p. 4.

Música, que presidió Camille Saint-Saëns, al cual fue enviado Gustavo E. Campa al frente de una comisión de músicos mexicanos entre los que estaba Julián Carrillo, quien presentó una ponencia novedosa entonces sobre nomenclatura musical⁶⁶. El musicólogo español Cristian Cantón Ferrer nos facilitó la lista de premiados en la Exposición Mundial de París de 1900 editada por el Gobierno de México⁶⁷, en la que encontramos el nombre de Fernando Soria galardonado con una medalla de bronce, sin indicar el nombre de la composición pero corroborando este segundo premio obtenido en una Exposición Universal mencionado por Ponce de León.

La escritora y cronista comiteca Leticia Román de Becerril ofrece en su libro sobre Comitán de Domínguez *Arte y Artistas* varios datos sobre la vida de Fernando Soria, algunos que difieren de los encontrados en otros lugares, tanto en nombres como en situaciones. Desgraciadamente no indica las fuentes de donde obtiene la información. Por ejemplo, indica que en 1900 Soria obtuvo un segundo lugar en un concurso en Italia con el Vals *A la luz de las estrellas*, y que la Banda de los Zapadores dirigida por Velino Presa interpretó esta misma pieza, obteniendo el primer premio en otro concurso -sin especificar qué concurso, ni dónde, ni cuándo-. Más adelante afirma:

Poco después el maestro Soria va a Guatemala y enojado porque otro gran músico guatemalteco le minimiza su ejecución y composiciones, su inspiración le dicta la melodía y la letra de Tempestades de la vida...

*A las nubes, a la gloria yo subí
Humo nada fui, a la escoria yo bajé*

Don Fernando Soria, en 1905, era inspector de música escolar, editó su colección de diez coros escolares para años intermedios y superiores, que resultó muy útil para los maestros de canto en las escuelas del país.

En 1910 publicó un bonito pasodoble titulado *Gualda y Rojo* y la gavota *La virgen de mis ensueños*. En 1913 *Gajos y capullos*. Fue autor también de bellas mazurcas como: *Por piedad un beso*, *Por compasión una mirada* y un hermoso momento musical *A flote*.⁶⁸

Al preguntarle por sus fundamentos, nos comentó que su abuela le había proporcionado la mayor parte de la información, de ahí las imprecisiones y contradicciones con otras fuentes.

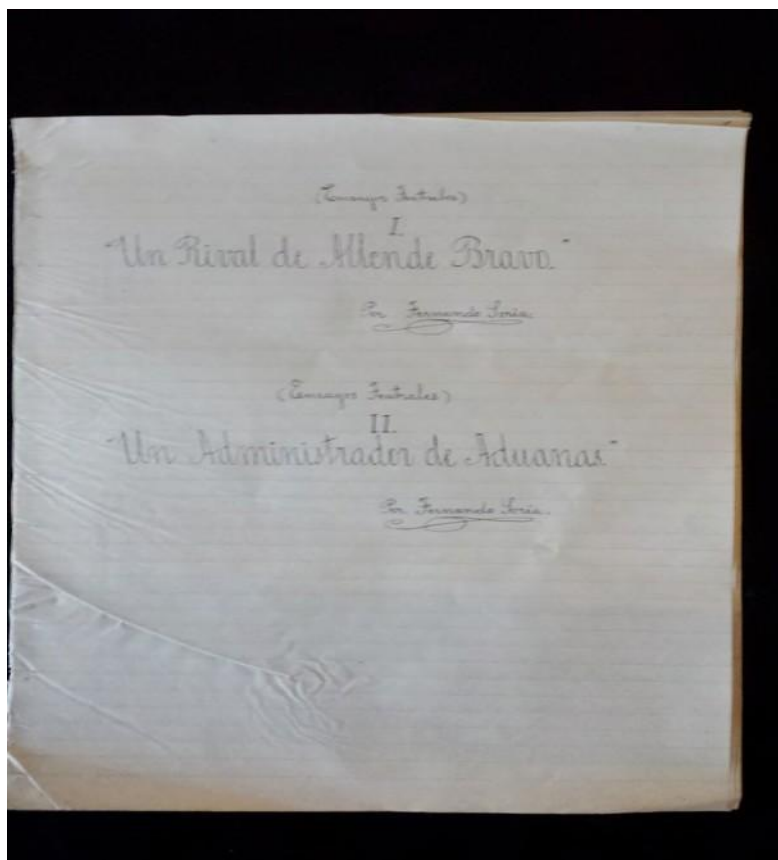
En su semblanza, Soria comenta que compuso una zarzuela, titulada *Un rival de Allende Bravo*, que se presentó en Comitán y San Cristóbal de las Casas. Se halló el libreto de esta zarzuela junto con otro libreto de un ensayo teatral llamado *Un*

⁶⁶ Grial, Hugo de: *Músicos Mexicanos*. México, Ed. Diana, 1969, p. 65 y Romero, Jesús: *Efemérides musicales*. México, 1993.

⁶⁷ Lista de las recompensas obtenidas por los Expositores mexicanos en la Exposición Universal de París de 1900. México, 1901.

⁶⁸ Román de Becerril, Leticia: *Arte y artistas. Música, teatro y poesía. Historia de la marimba* México, Ed. Gernika, 1995, pp. 253 – 255.

*Administrador de Aduanas*⁶⁹, las partituras aún no han sido encontradas, ni tampoco artículos periodísticos que comenten presentaciones públicas.



Portada de cuaderno de los *Ensayos teatrales* de F. Soria

7. Primeros artículos periodísticos

La crítica musical en México, tanto en el siglo XIX como en el XX, no se ha limitado a la crónica de conciertos, también ha desempeñado un papel muy importante en la educación de la sociedad. Uno de los más prolíficos críticos en México, el compositor y musicólogo Aurelio Tello, apunta: “una de las funciones importantes de la crítica o del crítico es llamar la atención sobre aquellas manifestaciones que tienen un valor intrínseco y que las elevan por encima de otras cosas similares en su género. Una función de la crítica es testimoniar aquellos aportes que determinada época da al conjunto de las manifestaciones musicales de todos los tiempos y señalar la existencia de estos hechos.”

Como describe la investigadora Gloria Carmona en su artículo sobre las crónicas de Ricardo Castro desde Francia, los primeros en escribir sobre música en los periódicos y revistas en México fueron: Fanny Erskine (Marquesa Calderón de la

⁶⁹ Archivo L. Moctezuma.

Barca), Francisco Elorriaga, Fanny Nataly (Titania) y Pablo de Bengardi. Aunque actualmente no se han revisado a gran profundidad, las crónicas de Alfredo Bablot parecen haber llevado al periodismo mexicano por nuevas rutas, según comenta la pianista Alba Herrera y Ogazón⁷⁰.

Sobre todo a partir de los artículos de Melesio Morales, donde encontramos algunos con descripciones y opiniones sobre conciertos junto a otros de carácter educativo, se distinguen los intentos de los músicos en dar algunas bases musicales y cultura al pueblo. A fines del siglo XIX y principios del XX han destacado las “Crónicas musicales” de Gustavo E. Campa y las cartas al periódico “El Imparcial” de Ricardo Castro, en las cuales se describían las actividades concertísticas y la producción de los compositores más destacados de Europa.

En la provincia mexicana surgieron cronistas y críticos musicales sobre los que se han hecho muy pocos seguimientos musicológicos⁷¹, por lo que una revisión al trabajo crítico de Soria puede ayudarnos a conocer el periodismo musical fuera de la capital en el siglo XIX.

Soria es de los pocos cronistas o críticos musicales decimonónicos de México que escribió a lo largo de su vida en cuatro publicaciones distintas en tres estados del país, a saber: Chiapas (en dos semanarios de Comitán de Domínguez), Veracruz y la Ciudad de México.

Los primeros artículos de Soria publicados que se han encontrado proceden de *El Ensayo* y *El Clavel Rojo* de Comitán de Domínguez y salieron en prensa entre 1888 y 1904. Revisando la temática abordada en estos primeros artículos, encontramos que los artículos publicados en *El Ensayo* se dirigen a comentar ciertas actitudes de la burguesía comiteca, ironizando con parodias y metáforas ingeniosas. Aparecen entonces las “Charlas cotorrunas”, “Cero y van tres” y “Escorias Sociales: Los Tenientes”. Aunque los temas que abordan estos artículos no son musicales, nos ayudan a conocer la idiosincrasia de la sociedad comiteca en el último tercio del siglo XIX y también la personalidad del autor.

⁷⁰ Herrera y Ogazón, Alba: *El Arte Musical en México*. (1917) CONACULTA, INBA, CENIDIM. Reimpresión facsimilar, México, 1992.

⁷¹ A excepción del trabajo de Enrique Martín: *Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el Porfiriato*. Heterofonía N° 127, México, 2002.

El investigador Sarely Martínez Mendoza⁷² considera que Soria es el primero en México que utiliza en la prensa el verbo “cotorrear” en su artículo “Charlas cotorrunas” para el periódico *El Ensayo* N° 3 de 1888. Probablemente también apareció en el N° 2, aunque no se ha encontrado este último número.

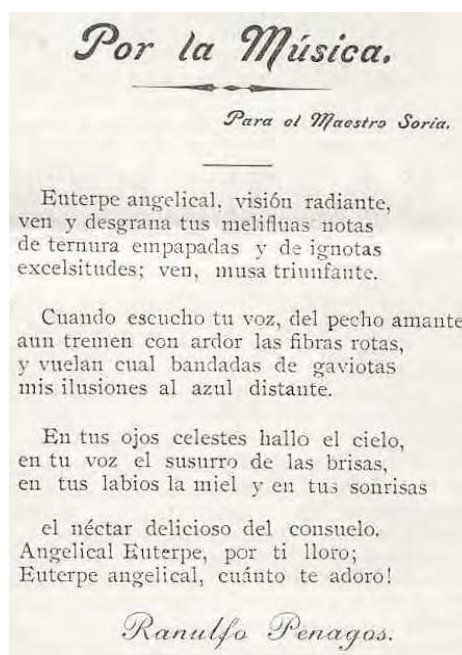
Los comentarios artísticos no se limitan a la música y muestran ya una afinidad y cierto conocimiento de literatura, congruente con las notas obtenidas en el Seminario de San Cristóbal de las Casas. En los artículos para *El Ensayo* encontramos buen humor y originalidad, además de un incesante interés por mejorar a la sociedad a través de la denuncia de personas que, con comportamientos “egoístas” o “agresivos” rompen la armonía social. La intención de Soria con estas publicaciones es claramente explicada por él mismo en el segundo artículo que apareció en *El Ensayo*:

Pero diré a Ud. que los que no están pasivamente conformes con mi *inocente calificativo*, o son individuos a quienes les viene de molde el sayo que les he cortado, o están dominados por la envidia, que es el *paso cotidiano* en toda sociedad corta. Yo no soy literato Sr. H.; pero todo hombre está en el imprescindible deber de elevarse, y en tal concepto he hecho en “El Ensayo” mi primera tentativa de transmitir al público mis ideas, por medio de ese vehículo del pensamiento, sublime producción de Gutenberg, que se llama Imprenta.

Así encontramos tres artículos en los que usa su afilada pluma para señalar diferentes caracteres que considera nocivos para la sociedad comiteca. La primera crítica está dirigida a personas que se sienten frustradas por su soltería y agreden a los demás. La segunda es una especie de divertimento-metáfora sobre una cena con la “alta sociedad” de la Luna. La tercera señala con agudeza a la gente avariciosa de Comitán de Domínguez en tres grados, quienes pese a disponer de riquezas llevan vidas miserables sin permitirse ningún crecimiento espiritual (ver Anexo).

Entre 1889 y 1900 no encontramos publicaciones de Soria en Comitán. Hemos de recordar que en 1889 y en 1900 Soria fue premiado en las Exposiciones Mundiales de París, por lo que deducimos que tal vez permaneció en esta ciudad la mayor parte del tiempo y al volver a Comitán el premio le atrajo más trabajo en el ámbito musical, en la composición y la docencia, sin necesidad de escribir también para los periódicos. En 1901 aparece un periódico nuevo en Comitán –*El Clavel Rojo*–, en cuyo primer número encontramos el soneto *Por la Música* que el autor, Ranulfo Penagos, dedica “al Maestro Soria”.

⁷² Martínez Mendoza, Sarely: *La Prensa Maniatada: El periodismo en Chiapas de 1827 a 1958*. Cap. III. Fundación Manuel Buendía A. C. México, 2004.



Poema dedicado a Soria

A partir del número cuatro de la revista se publicaron algunos artículos musicales escritos por Soria: “La Santa Cecilia de Moraviet” (*El Clavel Rojo* No. 4, 11/08/1901) y otro sobre los críticos ignorantes y la problemática del transporte a diversas tonalidades a vista (*El Clavel Rojo* No. 12 16/10/1904), así como agradecimientos de Soria por la publicación en el periódico *El País* de la capital mexicana de su artículo “La ‘Santa Cecilia’ de Moraviet”. En el No. 6 del *Clavel Rojo* aparece la noticia de que el periódico editado en México *The Mexican Republic* en su cuarto número había publicado un retrato de Fernando Soria y un panegírico sobre su vida.

Para *El Clavel Rojo* Núm. 12, Soria escribe la columna *Melomanías* especificando cuales eran las motivaciones de sus escritos:

No intento catequizar a nadie, ni convertir prosélitos a mis ideas; no soy apóstol del arte ni mucho menos.....solo me guía el noble propósito de levantar en Chiapas el gusto por el bello arte que ha cautivado toda mi vida, ya que me he enorgullecido de haber puesto tantos años mis humildes conocimientos al servicio de este hermoso jirón de nuestra patria....⁷³

Al final de este artículo adelanta las temáticas de su siguiente artículo: “A ciertos compositores y a algunos ejecutantes”⁷⁴. Hasta el momento no se han encontrado ejemplares de *El Clavel Rojo* en los cuales aparezca este artículo de Soria.

⁷³Revista *El Clavel Rojo* No. 12, 16/10/1904.

⁷⁴Íbid

8. En la Ciudad de México

El 25 de octubre de 1901 en *El Clavel Rojo*⁷⁵ apareció su carta de despedida a Comitán y una nota del director del periódico L. Porfirio Gordillo, refiriendo la importancia de la presencia de Soria:

Ruego a Ud. dé cabida en nuestro quincenal a las siguientes líneas, por cuyo favor le viviré agradecido. Razones poderosas, que sería largo y fuera del caso enumerar en ésta, me impulsaron a tomar la determinación de venir a radicarme a Sn. Cristóbal, donde he tenido la buena suerte de ser bien acogido [*sic*]. En los momentos de separarme de Comitán, de ese bello jirón de nuestro país, de ese suelo tan querido para mí, se agolpan a mi alma los recuerdos de más de 17 años de permanencia en él, y le confieso que no tuve fuerzas para soportar el dolor que me habría causado el decir adiós a mis amigos y a mis numerosas discípulas. No podría ser de otra manera cuando allí como Ud. sabe, he experimentado mis mayores dichas, mis glorias, mis triunfos y mis alegrías: allí encontré a la compañera de toda mi vida: allí vieron la luz los seres más queridos de mi corazón, mis hijos: allí dejo amigos leales por quienes conservo imperecedero recuerdo: allí tuve discípulas de dos generaciones, que, algún día al ejecutar mis composiciones musicales, tendrán que consagrar un recuerdo a su pobre maestro; por otra parte, allí dejo, además, pedazos del alma... ¡un hijo muerto!... Mi pluma se resiste a proseguir, al evocar mis recuerdos, pero no olvidaré por eso, que allí en fin, trabajé tantos años por levantar el arte que ha embargado toda mi vida; y si no lo conseguí del todo, culpa será de mi ineptitud e inexperiencia, pero nunca del buen deseo con que lo intenté. Si alguna vez, náufrago de las borrascas de la vida, necesito una playa salvadora, volveré siempre la vista a Comitán. Mientras tanto, aquí me tienen a sus órdenes mis amigos los Comitecos. Soy de Ud. Señor Director, afmo. amigo y S. S.
Fernando Soria

Sin embargo Soria no se estableció en San Cristóbal de Las Casas, pues en su autobiografía nos dice que en 1901 cambia de residencia a la Ciudad de México, donde se dedica durante seis años a la enseñanza de coro y solfeo en escuelas de la Secretaría de Educación Pública en la zona de Tacubaya, con una plaza ganada por concurso de oposición. A pesar de ello no rompió lazos con Comitán, pues todavía en 1904 *El Clavel Rojo* publicó otro artículo de Soria.

El hijo fallecido en Comitán que menciona Soria en su carta de despedida fue Moisés, pues los nietos de Soria nos comentan que Don Fernando registró a Rafael, hijo de Moisés, como suyo y luego lo dejó en Comitán con la madre del niño, por lo que su hijo Moisés debió fallecer antes del registro en 1900.

Es posible que Soria partiera solo a la Ciudad de México, a buscar fortuna, regresando periódicamente a San Cristóbal de Las Casas, y una vez que se posicionó con un empleo seguro, su familia lo alcanzara, dado el comentario que aparece en el

⁷⁵ Revista *Tertulia* n° 9.

periódico *El Tiempo* el día 12 de septiembre de 1906, según el cual Isabel Soria y Soledad, su hermana, acababan de llegar al D. F.⁷⁶

Hacia 1904 Soria formó parte de la Sociedad de Compositores “Felipe Villanueva” como socio fundador junto con otros compositores como Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Abundio Martínez y Miguel Lerdo de Tejada⁷⁷. Desgraciadamente no hemos encontrado datos sobre el número total de integrantes, las actividades de esta Sociedad ni fechas precisas de su fundación y desaparición, dado que ningún musicólogo en México ha hecho referencia a esta Sociedad con anterioridad⁷⁸. Soria nos relata en la entrada correspondiente a Manuel M. Ponce en su “Galería de Músicos Mexicanos” la relación profesional y de amistad que sostuvo con el autor de *Estrellita* como co-fundador de esta Sociedad de compositores, al grado de guardar unos compases que escribió y autografió Ponce luego de improvisar al piano en la casa de Soria en Veracruz, por donde pasó al finalizar su estancia en Cuba y los Estados Unidos (entre 1915 y 1917). Igualmente comenta en la entrada correspondiente a Juventino Rosas que la Sociedad “Felipe Villanueva” se encargó de la repatriación del cuerpo de este compositor desde la Habana en coordinación con un grupo de compositores de Cuba en 1909. El musicólogo austriaco Helmut Brenner confirma esta información al mencionar esta Sociedad y su labor junto a la Sociedad Mexicana de Compositores para recuperar los restos de Juventino Rosas en la investigación realizada sobre este autor⁷⁹. Por tanto sabemos que esta Sociedad estuvo en activo al menos cinco años, entre 1904 y 1909.

Hemos de recordar que en esos años en la Ciudad de México trabajaba un grupo de compositores que se autodenominaba “el grupo de los Seis”. Sus integrantes eran Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quezadas y buscaban una renovación de la música mexicana, que hasta ese momento era dominada por los “italianistas”. En su lucha por “mexicanizar” su música recurrieron a tomar influencias de los compositores no italianos que triunfaban en Francia en la segunda mitad del siglo XIX: Chopin, Saint-Saëns, Liszt, Chabrier y Schumann principalmente. Como veremos en el capítulo sobre

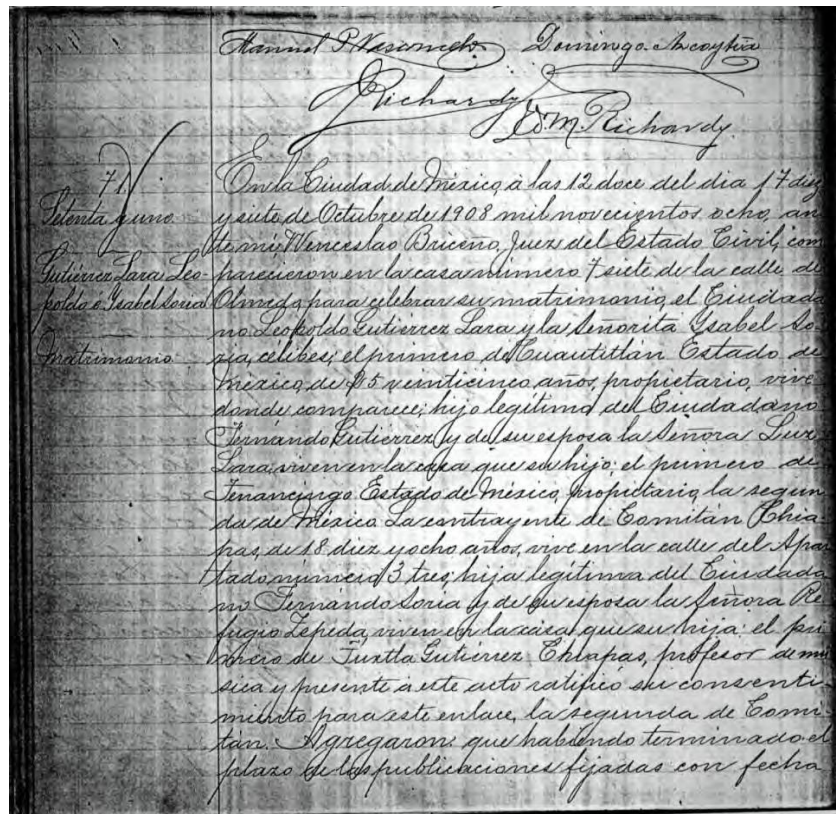
⁷⁶ *El Tiempo*, México, 12.09.1906, p. 2.

⁷⁷ *México Musical*, sección: “Galería de Músicos Mexicanos”, nº 6 y 8, entradas de Elorduy (Ernesto), Ponce (Manuel) y Rosas (Juventino). México, 1932.

⁷⁸ Ver Susana Dultzin: *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)*. Ed. Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, México, 1982. También: Carredano, Consuelo, y Victoria Eli, eds.: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 6. Madrid, FCE, 2010.

⁷⁹ Brenner, Helmut: *Juventino Rosas: His life, His work, His time*. Harmonie Park Press, Michigan, EEUU 2000, p. 69.

Gracias al Acta Matrimonial de Isabel Soria con Leopoldo Gutiérrez Lara el 17 de octubre de 1908, podemos ubicar la residencia de Fernando en la calle de Apartado N° 3 en el centro de la Ciudad de México.



En 1909 aparece en el periódico *La Patria*⁸¹ el artículo antes comentado del poeta michoacano Gregorio Ponce de León, “Un galano cultivador del Arte Musical: Fernando Soria y sus obras artísticas”, en el cual habla de la producción musical de Soria -por ese entonces de alrededor de doscientas obras-, de sus primeras obras publicadas, de sus premios en las Exposiciones Universales de 1889 y 1900 comentados anteriormente, así como su labor pedagógica y de crítica musical en el barrio de Tacubaya en la Ciudad de México. Cabe mencionar que Ponce de León es autor de uno de los textos musicalizados por Soria en los *Cantos Escolares*. Además parece ser que trabajaba como abogado de Soria, pues en la nota del periódico *La Patria* del 9 de

⁸¹ *La Patria*, México, 30 de noviembre de 1909.

diciembre de 1910, se comenta que Ponce de León, como apoderado del Sr. Soria, demandó al Sr. Loza por un adeudo⁸².

Entre 1905 y 1913, Soria fungió como profesor de música y canto en escuelas primarias de la Ciudad de México, en la zona de Tacubaya, habiendo obtenido su puesto por concurso. En 1905 publicó los dos volúmenes de *Coros Escolares*. Para disponer de suficiente repertorio para los festivales cívicos y para motivar al estudio a los infantes, Soria compuso veinte cantos escolares, diez para los grados iniciales y diez más para los grados intermedios y superiores. Según consta en el libro de Garrido y en el de Leticia Román, estos coros fueron muy utilizados en los colegios de la capital; tal vez por eso hay una segunda edición. Confirma además su difusión el hecho de que estos cantos se encuentren en tres bibliotecas del Distrito Federal: la del Centro Nacional de las Artes, la Biblioteca Nacional y en el Archivo General de la Nación. Uno de estos Coros (*Juan que ríe y Juan que llora*) fue encontrado también en el archivo del Colegio de La Enseñanza⁸³, en San Cristóbal de Las Casas. Todavía en 1969, el texto del canto “La Maquinita” se usaba en ejercicios de caligrafía con niños de primer grado de primaria.

Las temáticas de los *Coros Escolares* muestran un claro interés didáctico-musical y en la formación de valores. Son pocos los compositores en México, entre ellos León Mariscal y Vicente Mañas, que escribieron cantos infantiles durante el siglo XIX y principios del XX, razón por la que esta faceta creativa de Soria es más que destacable. Además en estas composiciones Soria conjuga sus dotes como compositor y maestro, junto con otra, la de poeta, ya que es el autor de la letra de siete de estos *Coros Escolares*.

⁸² *La Patria*, México, 12 de diciembre de 1910, p. 2.

⁸³ Actualmente en posesión de la Academia Musical Ponce de León, en Chiapas.



Portada del *Álbum del Corazón* hallada en la Biblioteca Cuicamatini, ENM.

Buscando en la producción musical de otros compositores mexicanos en ese momento, este álbum no tiene un símil ni en cuanto a extensión (veinticuatro piezas) ni como concepto musical de ciclo. Tendríamos que recurrir a buscar entre compositores de otras latitudes, como E. Grieg con sus *Piezas Líricas* o I. Albéniz con la *Suite España* para encontrar una colección extensa de piezas que pretenda mantener una unidad expresiva.

En la contraportada de estas partituras se publicitan otras obras de Soria: un *Manual del Músico Mexicano* y la *Fantasia Patriótica Mexicana ¡Dios, Patria y Libertad!*, así como el vals *Ninfas Juguetonas*. En el artículo de 1909 antes mencionado, el poeta y periodista Gregorio Ponce de León comentaba, además de su obra compositiva, una labor pedagógica importante en Chiapas y en la Ciudad de México además de la creación de este Manual, el cual describe en los siguientes términos: "...obra inédita, fruto de labor perseverante en la magistratura y que en un plan sencillo y adecuado conduce a tener conocimiento cabal de los preceptos musicales". Desgraciadamente, hasta el momento no ha sido posible encontrar ningún ejemplar de este manual.

A comienzos de la segunda década del siglo XX en la Ciudad de México, a pesar de la violencia política, artistas como Manuel M. Ponce iniciaban un nuevo camino en la estética musical del país. Desde 1912, Ponce comenzó a presentar en concierto sus obras sobre temas mexicanos, primero como piezas de regalo después del concierto y a partir del 9 de julio en el Teatro Arbeu, como parte integral del programa, combinándolas con obras no mexicanistas. El éxito obtenido lo llevó a presentar al año siguiente dos recitales siguiendo la misma tónica el 25 de mayo y el 15 de junio, ambos igualmente exitosos y el 13 de diciembre dictó la conferencia *La canción mexicana*⁸⁶, impactando con fuerza en la conciencia creativa de muchos músicos nacionales, y como veremos más adelante, nuestro músico chiapaneco no fue la excepción.

Soria permaneció en su plaza de profesor ocho años aproximadamente, hasta que comenzó la violencia de la revolución, mudándose entonces al Puerto de Veracruz al igual que el gobierno mexicano.

9. Los (¿cuántos?) años en Veracruz

Según dice Soria, los hechos violentos de la Revolución de 1910 lo obligarán a vivir en el Puerto de Veracruz a partir de 1911, donde escribe artículos de crítica y didáctica musical, además de anunciarse como profesor de piano, solfeo y teoría musical en el periódico regional *El Arte Musical*. Gracias a estos anuncios sabemos que, por lo menos entre 1920 y 1921 vivió en el número 72 de la calle Vicario. Esto no coincide con la afirmación del propio Soria de que vivió en el Puerto de Veracruz siete años, lo que implica dos posibilidades: primera, que se mudó a Veracruz hacia finales de 1913 y no en 1911; segunda, que permaneció durante diez años en el Puerto y no siete como declaraba Soria. Los ejemplares existentes del periódico *El Arte Musical* en el Archivo General de Veracruz abarcan los años 1920 a 1924, por lo que no tenemos artículos ni anuncios de Soria anteriores a estos años.

La aparición en San Cristóbal de Las Casas de un ejemplar de 1913 de uno de los *Cantos Escolares* con una dedicatoria incompleta, con letra de Soria, nos aclara la dirección de Soria en 1913: 1ª calle de Nopalito N° 2, en el barrio de Tacubaya. Este dato ubica a Soria en la Ciudad de México en 1913, eliminando la posibilidad de que viviera diez años en Veracruz y deja sólo la posibilidad de que se estableciera en el Puerto de 1914 a 1921.

⁸⁶ Ver: Saavedra, Leonora: “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”. En *Heterofonía* N° 142, México, CENIDIM, enero- junio de 2010.

Deducimos que en 1913 posiblemente visitó Chiapas, pues compuso un *Himno a Chiapas*, hallado en la Colección “Agripino Gutiérrez” del Centro Universitario de Información y Documentación de la UNICACH, que cumple con las exigencias del concurso abierto por el gobierno chiapaneco para seleccionar un himno estatal, entre septiembre y octubre de ese año. No es muy probable que enviara su propuesta de himno por correo, dado el poco tiempo de antelación con que salió la convocatoria y el pésimo servicio postal que ha caracterizado a Chiapas durante el siglo XIX y XX.

Debió existir una buena relación entre Soria y el Dr. Belisario Domínguez desde la época de Comitán, ya que entre las pertenencias del doctor expuestas en la Casa Museo se halló sobre el piano un libro de partituras encuadernadas con un sello en tinta roja con el nombre de Fernando Soria e incluso se hallaron en un cajón fuera de la exposición cuatro partituras de Soria, entre ellas dos manuscritos. Posiblemente ambos personajes buscaban elevar el nivel cultural del municipio de manera conjunta, pues la Dra. Josefina Mac Gregor⁸⁷, biógrafa del Dr. Domínguez, encontró en la Casa Museo Belisario Domínguez la factura de un piano comprado por el doctor para un grupo obrero de Comitán. Además encontramos en la Casa Museo del Dr. Belisario Domínguez la fotografía de la portada del bolero *¡Viva mi Tierra!* con la dedicatoria siguiente: “Sr. Doctor Domínguez: Dígnese aceptar el presente homenaje de admiración a su gran valor civil, que, más tarde consignará la Historia con letras de oro.-Su Affmo. El Autor”. Las palabras de esta dedicatoria pueden deberse a que el Dr. Domínguez dio dos discursos en la Cámara de Senadores atacando al usurpador Victoriano Huerta los días 23 y 28 de septiembre y fue asesinado el 7 de octubre de 1913 en la Ciudad de México, por lo que Soria pudo haberle entregado la partitura con la dedicatoria entre el 23 de septiembre y el 6 de octubre al volver a la Ciudad de México.

El asesinato del Dr. Belisario Domínguez y la dedicatoria que le hizo Soria en la partitura mencionada, comprometiendo políticamente a Soria, pudo haber sido la causa de la salida de Soria de la Ciudad de México. Es importante recordar que durante buena parte de 1914 hubo gran conflicto en Veracruz por la presencia de navíos estadounidenses enviados por el Presidente Wilson. El historiador Brian Hamnett nos describe brevemente la situación:

[Woodrow] Wilson condenó el derrocamiento de Madero y otorgó su apoyo moral a los oponentes al régimen de Huerta. Los acercamientos del último a Alemania en la primavera de 1914 condujeron al bloqueo estadounidense de Veracruz para impedir la

⁸⁷ *Entre Tejas*. Revista Cultural Mensual. Entrevista de Luís Armando Suárez a la Dra. Josefina Mac Gregor. Comitán, Chiapas, México, junio de 2006.

llegada de armas alemanas. La confusión sobre el objetivo de los barcos estadounidenses situados frente a Veracruz condujo a una áspera disputa con las autoridades huertistas, que culminó con un desembarco estadounidense el 21 de abril. Wilson pensó que ayudaba a la oposición constitucionalista a Huerta instruyendo a los marines que ocuparan el puerto de Veracruz. Sin embargo, todas las facciones contendientes de México se unieron para condenar la violación de la soberanía nacional mexicana. Carranza invocó el decreto de Juárez del 25 de enero de 1862 contra la intervención europea. Los marines fueron disparados mientras desembarcaban: 19 resultaron muertos y 72 heridos. En consecuencia, los barcos estadounidenses respondieron bombardeando Veracruz y dejando 126 mexicanos muertos y 95 heridos. Las fuerzas estadounidenses evacuaron finalmente la Veracruz el 23 de noviembre, sin haber logrado nada más que la limpieza de las calles de la ciudad.⁸⁸

Las razones para no volver a Chiapas y dirigir sus pasos al Puerto de Veracruz, debieron ser que el gobierno de Chiapas en ese momento era dirigido por Bernardo A. Z. Palafox, que era colaborador del gobierno usurpador, mientras que en el estado de Veracruz Victoriano Huerta encontraba fuerte oposición política; Soria prefirió un nuevo inicio en otro Estado, por conflictivo que fuese, a estar al alcance de Huerta y sus cómplices chiapanecos. Recordemos también que un par de años después el poeta Luis G. Urbina, los músicos Pedro Valdez Fraga y Manuel M. Ponce se autoexiliaron en Cuba, huyendo del dictador Huerta.

En Veracruz entre 1920 y 1921 Soria publicó en *El Arte Musical* casi semanalmente un artículo sobre música de carácter didáctico: anécdotas de compositores, consejos sobre el uso de los pedales en el piano, elocuentes invitaciones a la sociedad culta de Veracruz para asistir al recital que dio el pianista ruso Josef Lhevinne en el Puerto en 1922, extractos de su *Manual del Músico Mexicano* en el que analiza la escuela italiana de ópera y la alemana, así como su artículo sobre la importancia de la música en la actualidad. En 1922 escribe al editor J. Mínguez dos artículos comentando conciertos a los que asistió en la Ciudad de México, tanto de orquesta sinfónica como otros de música de cámara.

Desgraciadamente no se conservan ejemplares anteriores a 1920, que fue el tercer año que se publicó “El Arte Musical”, por lo que no sabemos cuándo comenzó a escribir Soria para este semanario.

En uno de estos últimos artículos Soria comenta su desacuerdo con la opinión de Alba Herrera y Ogazón por la parcialidad de ésta al criticar las obras de Richard Strauss y Claude Debussy. Ella consideraba la música de Strauss digna de ser juzgada por el

⁸⁸ Hamnett, Brian: *Historia de México*. Madrid, Cambridge University Press, 2002, p. 234.

futuro más no la de Debussy con sus experimentaciones armónicas. Soria prefiere dejar estos juicios al porvenir, aunque admite no entender estos lenguajes modernos.



Maestra Alba Herrera y Ogazón

En algunas notas de la redacción del periódico veracruzano mencionado, encontramos a Soria como integrante activo y probable co-fundador de la Asociación Cultural Apolo, que realiza recitales poético-musicales en este puerto. En uno de los primeros recitales de la asociación se comenta la lectura de la conferencia escrita por Soria titulada: “La trascendencia de la música en el mundo actual”, leída por otro de los miembros.

En Veracruz además se publicaron y vendieron algunas de sus obras para piano, encontradas ahora en el Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música en México.

En el Puerto Soria volvió a las clases de piano y siguió con la composición. En esta época destacó una alumna suya Luz María Segura, quien posteriormente continuó estudiando en Francia con el gran pianista Alfred Cortot⁸⁹ y luego en la antigua Unión Soviética. Regresó a México en los años 30, casada con el violinista Vladimir Vulfman,

⁸⁹ Información obtenida de las entrevistas a los maestros Jesús M^a Figueroa, ex alumno de la maestra Segura y al maestro Néstor Castañeda, quien conoció a los maestros Segura y Vulfman.

con quien dio recitales de música de cámara en la república, dedicándose ambos también a la enseñanza. La maestra Segura fue solista de la Orquesta Sinfónica Nacional y trabajó en el Conservatorio Nacional de Música de México entre 1959 y 1974, ayudando a desarrollar a varias generaciones de jóvenes pianistas mexicanos. De entre sus numerosos alumnos destacan: José María Figueroa, actual profesor de la Escuela de Música de la UNAM, y Francisco Xavier Martins, profesor en la Escuela de Artes de Cuernavaca, Morelos.

En la entrada correspondiente a Rosendo Sánchez⁹⁰ de la “Galería de Músicos Mexicanos”, Soria comenta que este clarinetista, arreglista y director de bandas, instrumentó dos marchas triunfales suyas, *Insurgentes* y *Morelos*, estrenándolas junto con la *Marcha Yaqui* en el Malecón del Puerto de Veracruz. Aún cuando no indica la fecha de estas interpretaciones encontramos que en octubre de 1915 aparece una versión para piano de la *Marcha Yaqui* Op. 169 en manuscrito publicado en Veracruz por la casa editora de Félix A. Hernández con dedicatoria de Soria al General Álvaro Obregón. Es aquí que encontramos un acercamiento de Soria al movimiento nacionalista que iniciara Ponce tres años antes.

Analizando las fechas de los artículos de Soria publicados en *El Arte Musical* y la publicidad que se hacía de Soria como profesor de música, piano y teoría musical, encontramos que el último artículo de ese año se publica en junio de 1921 y el último anuncio de sus clases de piano aparece el 11 de septiembre, mientras que el 8 de enero de 1922 se publica una crónica de Soria sobre un concierto celebrado en la Ciudad de México, por lo que deducimos que fue entre septiembre de 1921 y comienzos de enero de 1922 cuando cambió nuevamente su residencia a la capital mexicana.

10. De vuelta al Distrito Federal

La Ciudad de México era muy diferente en ese momento, el gobierno de Obregón había apaciguado las luchas revolucionarias y casi todos los demás líderes revolucionarios, salvo Villa, habían fallecido. Álvaro Obregón ocupó la presidencia en 1920 con dos metas fundamentales: el reconocimiento de su gobierno por parte de Estados Unidos, evitando así la intervención, y la renovación del crédito internacional del país, que logró pagando la deuda exterior. Para mantener ese nuevo optimismo que se reflejaba en un mejoramiento económico, Obregón nombró a José Vasconcelos

⁹⁰ En *México Musical* de enero de 1933, p. 11.

Ministro de Educación del país, incrementando el presupuesto a más del doble en 1923⁹¹. Las ideas vasconcelianas sobre educación desarrollaron el nacionalismo artístico que se observa en la obra de los muralistas Rivera, Siqueiros, Orozco, Mérida y en la obra del joven compositor Carlos Chávez. En la misma dirección venían los pasos de Manuel M. Ponce, a su regreso de Cuba en 1917, confirmado en este comentario de F. Rocafuerte:

El proceso a este acercamiento musical mexicano, fue lento y gradual, debido a que todavía se dudaba si se adoptaba un nacionalismo musical o se insistía en el Europeísmo trasnochado, afortunadamente el primero salió adelante logrando en años posteriores a la Revolución composiciones del llamado “Nacionalismo”. Al finalizar el periodo revolucionario, cuando el país se estabilizaba política, económica y socialmente, la música tomó el lugar y reconocimiento que merecían con una nueva generación de jóvenes con deseos escuchar lo que era México. Así lo hicieron en 1921 Carlos Chávez y Manuel M. Ponce en un concierto auspiciado por la Universidad Nacional, donde tocaron música propia. Un año después se celebró el Primero Congreso Mexicano de Escritores y Artistas en el Palacio de Minería, encuentro en el que las discusiones giraron en torno al arte nacionalista.⁹²

Así es que desde 1922 y hasta su muerte en 1934 Soria se estableció en la Ciudad de México nuevamente, según dice por problemas de salud, aunque siguió colaborando con el semanario veracruzano hasta 1923. Conforme a declaraciones de su nieta Lourdes Soria, en esa época se consagra a ayudar a su hija Isabel a proyectar su carrera como cantante internacional. La ayuda a Isabel en ese momento debió ser económica principalmente, pues en una entrevista a ésta, aparecida en *El Arte Musical* de Veracruz en 1923, comenta que llevaba siete años fuera de México, repartidos entre Puerto Rico y Madrid. También hemos encontrado notas periodísticas anunciando la participación de Isabel en programas de radio de Unión Radio Nacional entre 1925 y 1929⁹³.

Encontramos más actividad de Soria en el Distrito Federal con la publicación de colaboraciones para la revista *México Musical*, editada y dirigida por el pianista Carlos del Castillo, entre 1931 y 1934. En ella se anuncia que impartía clases privadas de piano en su casa, ubicada en la calle San Marcos nº 11, en el barrio de Azcapotzalco, siendo posiblemente éste el último domicilio que tuvo en vida. La tendencia general de esta revista era promover la música de concierto entre sus lectores, recordando a los compositores del pasado, internacionales y mexicanos, y tratando de fungir como

⁹¹ Bethell, Leslie: *Historia de América Latina. 9 México, América central y el Caribe c. 1870- 1930*, Editorial Crítica, Madrid, 2000, pp. 149-153.

⁹² Rocafuerte, Francisco: *Música Inédita de salón de la época de la Revolución Mexicana*. Investigación en archivo del autor, Texas, E.U.A. 2009.

⁹³ Ver periódico *La Voz de Madrid* del 4 de julio, 16 de septiembre y 6 de octubre de 1925.

contrapeso al movimiento nacionalista oficial que dirigía desde el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Carlos Chávez. La visión de Carlos del Castillo y de sus colaboradores hacia el trabajo compositivo y político de Chávez era hostil, por lo que el subtítulo de la revista era: *En defensa de la música*.

En las colaboraciones de Soria con la revista encontramos algunos artículos anteriormente publicados en Veracruz donde narra anécdotas de la vida de los compositores y ofrece consejos sobre los métodos para la enseñanza del piano o sobre el uso de los pedales. Aparece también la *Galería de músicos mexicanos*, que posiblemente publicó anteriormente en su *Manual del Músico Mexicano*.

Además encontramos críticas y artículos sobre la música descriptiva y sobre música oriental, con descripciones sobre la música china y la música japonesa, junto con una feroz crítica a la teoría del sonido 13 de Julián Carrillo.

El último artículo de Soria publicado en *México Musical* aparece en el ejemplar de mayo de 1934, el año de su fallecimiento. La fecha exacta de su deceso y la causa no se han podido definir hasta el momento. Aún cuando hemos buscado los datos sobre su defunción en el Registro Civil de la Delegación Azcapotzalco y Tacubaya de la Ciudad de México, visitado los cementerios de la zona, revisado sus archivos y hemos interrogado repetidamente a sus descendientes, se desconocen hasta el momento la fecha exacta, el lugar de su fallecimiento y el lugar donde descansan sus restos.

La última referencia que hemos encontrado en cuanto a los frutos del trabajo de Soria como pedagogo es precisamente en el semanario veracruzano *El Arte Musical*, pero esta vez no en un artículo escrito por Soria, sino en una entrevista realizada en Madrid precisamente a Isabel su hija en octubre de 1923 por el periodista madrileño Enrique Mariné. El entrevistador describe al comienzo su entrada a la casa de Isabel y cómo ella ejecuta al piano:

Aquí calladamente sintiendo la nostalgia del solar donde naciera, Isabel Soria, la admirable soprano, con un pedazo del corazón, quiere ofrendar a su querido México, los positivos triunfos que le cupieron en España.

Así nos lo manifiesta en el transcurso de la conversación, poniendo destellos de fuego en sus ojos zarcos, - Oh México de mi alma! – exclama al ponerse en pie después de haber ejecutado al piano con destreza insuperable un aire melancólico evocador, apacible, unas veces rugiendo, otras con el alma bravía de los rancheros, una suite elegíaca – todo por ti -. Nos quedamos perplejos ante aquel primor de ejecución, ante aquella nueva modalidad para nosotros ignorada, con que ahora se nos presenta esta genial cantante.

Esta descripción de la ejecución por parte de un periodista especialista en cultura desde 1909, cuando fue redactor fundador del Diario ABC, es la única opinión

internacional documentada sobre una discípula de Fernando Soria y la consideramos, aunque breve, una opinión fundamentada e importante.

Con lo encontrado hasta el momento podemos definir a Fernando Soria como una persona culta, un buen pianista y prolífico compositor que reverenciaba a los músicos que lo precedieron. Se acercó al grupo de intelectuales en el poder hasta el comienzo de la Revolución (Ballescá, Bablot, Ponce y Campa, que trabajaban con Justo Sierra) y no compartió las ideas estéticas ni armónicas de la joven generación nacionalista (Chávez y Revueltas) ni la experimentación sonora radical. Esto último lo constatamos en su artículo “Vociferando en sonido 13”⁹⁴, en donde refiriéndose a la obra de Julián Carrillo hace comentarios como el siguiente:

Más, lo positivo es que ya lo del Sonido 13 degeneró en un Choteito del que pocas personas se ocupan al presente, y lo único serio que de eso quedó, fue el último Revolcón que hace años le propinó el Padre Pardavé al estimable maestro Carrillo en un artículo publicado en “Excelsior”. Y, si yo, anacrónicamente, tercio aún sobre este asunto, es con motivo de los recientes conciertos sacrílegos Sonido 13, que imitaron una **JAURIA DE PERROS Y GATOS METIDOS JUNTOS DENTRO DE UN COSTAL**, protegidos por el Ministerio de Educación Pública y dirigidos (sic) por Stokowsky, el muy ecléctico y complaciente amigo de Carrillo.

María Antonieta Aguilá Soria, nieta de Fernando Soria, cuenta que su abuela Doña Refugio Zepeda de Soria describía a Fernando como un hombre tranquilo y melancólico pero no triste, que era compositor de tiempo completo al grado de dormir con una pluma y tinta junto a su cama para escribir en los puños del pijama las melodías que soñaba, y que pedía a su esposa que no lavara el pijama hasta días después, cuando transcribiera la música que éste tenía escrita.

La misma señora Aguilá Soria nos dice que para Don Fernando una ejecución musical merecía el silencio más absoluto ejemplificándolo con esta anécdota:

Una noche en casa de la familia Soria había una velada con amigos y Don Fernando interpretaba una pieza en el piano. Entró al salón Doña Refugio con una bandeja con chocolate caliente; percatándose de que una taza estaba a punto de derramarse sorbió un poco y se quemó los labios. En ese momento Don Fernando viendo la situación desde el piano le dirigió una mirada que exigía silencio total, no permitiéndole expresar su dolor hasta que finalizara la interpretación.

Es interesante que Alfredo Bablot, director del Conservatorio Nacional de Música entre 1881 y 1889, y coordinador del área cultural de la delegación mexicana que fue a París en 1889, invitara o permitiera a Soria participar con sus obras en la Exposición Universal, cuando éste fue alumno del Conservatorio solamente durante el

⁹⁴ *México Musical*, septiembre 1931, pp. 7-8.

año 1883 y a pesar de que sus primeras obras se publicaron -hasta donde sabemos- en 1889. Por ello deducimos que Soria fue apreciado en México en algunos círculos intelectuales como compositor en cierto momento de su vida.

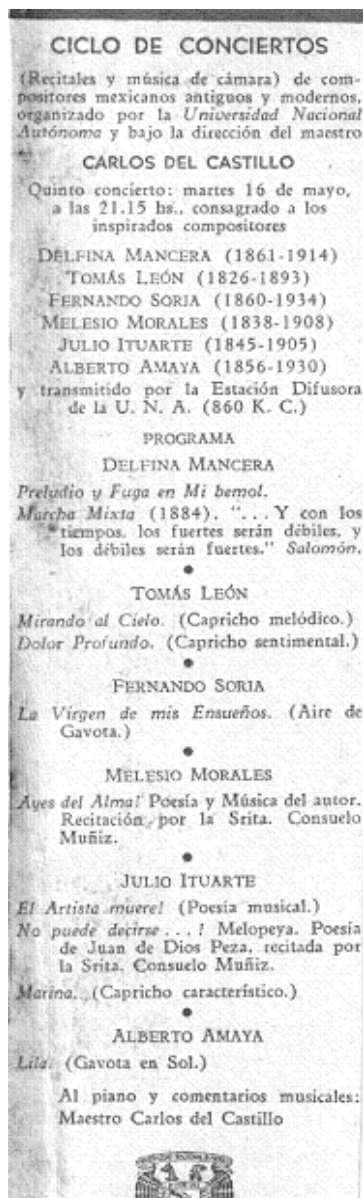
Fernando Soria perteneció al menos a dos asociaciones culturales -la Sociedad de compositores *Felipe Villanueva* en la Ciudad de México y la Sociedad *Apolo* en Veracruz- y fue el primer impulsor de la música en Comitán de Domínguez. Su prolífica pluma -tanto en la creación musical, como en los escritos periodísticos- además de los capítulos publicados en periódicos de su *Manual del Músico Mexicano*, nos demuestra su carácter incansable en pro de la cultura y su convicción de que la música y el arte pueden ser un factor importante en el mejoramiento de la sociedad.



Carlos del Castillo

Llama la atención que, pese a haber disfrutado Soria de una vida musical muy activa dentro y fuera de México y de una continua presencia en la prensa y que aunque su música fuera premiada en el extranjero y publicada en diferentes editoras nacionales e internacionales, después de su fallecimiento desaparece casi todo su rastro, salvo por la presentación de una pieza que interpretó el amigo de Soria y editor de la revista *México Musical* donde colaboraba Soria, el destacado pianista Carlos del Castillo en

Radio UNAM el 16 de mayo de 1954⁹⁵. Es gracias a este programa de mano como conocemos el año del fallecimiento de Soria.



Programa del concierto en Radio UNAM (Archivo personal de María Eugenia González del Castillo, Villahermosa, Tabasco)

En los conciertos de canto celebrados por el Ing. Romeo Ruíz y la Mtra. María Edith Cervantes en el Teatro Junchavín de Comitán de Domínguez el 17 de julio de 2001 y en el Colegio de Ingenieros de Tuxtla Gutiérrez el 15 de mayo de 2002, la Mtra. Cervantes interpretó el *Vals Ternura*, siendo estas las primeras ejecuciones de obras de Soria en el siglo XXI.

⁹⁵ Fernando Díez de Urdanivia, *op.cit.*, p. 171.

La descripción que hace en 1909 Gregorio Ponce de León de la personalidad de Soria⁹⁶ nos ayuda a aclarar un poco el porqué de su desaparición del panorama nacional de México:

Lástima grande que el talentoso maestro rehuya(sic) la popularidad; se obstina en vivir modesto en su obscura pieza de labor y solamente consagrado a producir y gustar del noble culto de su familia. Como profesor gana su vida apartado de figurar en salones donde se dan cita “algunos maestros”. Practica la magistratura con asiduidad, celosamente imparte el selecto caudal de sus enseñanzas. Y ahí va con humildad notoria, con pobreza que le da patente de varón justo, llevando bajo el brazo su última pieza todavía en pleno florecimiento, sin envidias, apasionado del arte ideal y con un supremo desprecio para los convencionalismos de la vida, lleva arte prodigioso en su corazón de artista noble.

En el artículo antes citado, Ponce de León comenta también las envidias despertadas por el joven Soria a su llegada a la Ciudad de México en 1901:

El galano compositor chiapaneco ha pasado por diversas etapas y en su carrera musical hay huellas todavía visibles de que en su peregrinación por los senderos que al arte conducen, las plantas del luchador quedaron en sangre de heroísmos. Primero el éxodo doloroso para hallar el pan que sustenta; más tarde los largos días de angustia en nuestro medio egoísta, en seguida las pruebas incruentas porque el hostilizado sin razón se debate en rebeldías supremas y a la postre el aplauso frío de los consagrados y, de vez en tarde, ya que el único chiapaneco es de abolengos clásicos, las salvas inconscientes de las muchedumbres ignoras.

Puede ser significativo también que los actuales descendientes de Soria crean que éste nació en España o que su educación se llevó a cabo en un seminario español, creencias “sugeridas” por el mismo compositor, según dice su nieta María Antonieta Aguilá Soria. Intuimos aquí un sentimiento denominado en México “malinchismo” por parte de Soria, que podemos resumir como el prejuicio mexicano que hace considerar *a priori* que todo lo que provenga del extranjero es bueno y de calidad y todo lo autóctono es malo y sin calidad.

Especulando un poco sobre estas informaciones suponemos que el menosprecio que se tenía al estado de Chiapas -procedencia de Fernando Soria-, que durante casi doscientos años ha sido considerado culturalmente atrasado e incomunicado, junto a la falta de apoyo que recibió de los músicos del centro del país al llegar a la Ciudad de México en 1901 y a su modestia y humildad, fueron razones que le mantuvieron al margen de la notoriedad a comienzos del siglo, lo que le haría renegar de sus orígenes y educación chiapanecos en las conversaciones con sus descendientes en años postreros.

⁹⁶ Ver nota N° 31.

Al regresar en 1922 desde Veracruz a la capital mexicana, encontró un enfoque radicalmente distinto en cuanto al arte, como podemos ver en el Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, que firmaron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, J. Clemente Orozco, entre otros:

Repudiamos el llamado arte de estudio y todas las formas artísticas de círculos ultraintelectuales por sus elementos aristocráticos y ensalzamos las manifestaciones del arte monumental como una amenidad popular. Declaramos que toda forma de expresión estética extranjera o contraria al sentimiento popular es burguesa y tiene que ser eliminada, puesto que contribuye a la corrupción del buen gusto de nuestra raza, que ya está casi completamente corrupta en las ciudades⁹⁷.

Esta situación artística en la capital en el ámbito musical tenía muchas facetas, los grupos de compositores, directores, intérpretes y críticos musicales miraban en distintas direcciones buscando una dirección para la música mexicana. Alejandro L. Madrid comenta en su conferencia sobre el Primer Congreso de Música en México en 1926:

El Congreso Nacional de Música estableció los cimientos para la negociación de hegemonía articulada en las políticas de Chávez a finales de la década del 20 e inicios del 30. Y este pacto hegemónico incluyó no solo las posturas con las que Chávez se identificaba sino también aquellas que desdeñaba. Todas tuvieron un lugar en el precario balance hegemónico mexicano del siglo XX. En contra de la historia heredada que señala a la retórica nacionalista-indigenista como un resultado directo y unívoco de la revolución mexicana, el primer Congreso Nacional de Música muestra que tal discurso estaba lejos de ser una representación simbólica compartida por los artistas e intelectuales mexicanos de entonces. En realidad la escena mexicana se encontraba abarrotada de una gran variedad de versiones imaginarias de nacionalidad, modernidad y tradición que debían ser negociadas por los artistas e intelectuales de la época. El congreso muestra que la hegemonía no fue impuesta desde arriba, no fue un discurso político dictado por el nuevo gobierno sino un proceso de negociación llevado a cabo por intelectuales, artistas, políticos y empresarios privados de una gran variedad de tendencias ideológicas.⁹⁸

Soria posiblemente se sentía fuera de lugar, había cruzado los sesenta años y el México que dejó en 1913 era muy diferente del que surgía después de la Revolución. Los códigos musicales, estéticos y políticos cambiaron radicalmente. Además su música se percibía “anticuada” y ceñida al gusto “burgués” europeizante combatido en ese momento. Por otro lado el poco interés de Soria por publicitarse más la ausencia de nuevas piezas de su autoría publicadas a su regreso, entre 1922 y 1934, casi borraron la

⁹⁷ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, 1970, pp. 57- 63, citado por Bethell, *Historia de América...* p. 153.

⁹⁸ Madrid, Alejandro L.: *Los Sonidos de la Nación Moderna. El Primer Congreso Nacional de Música*. Conferencia ofrecida el 7 de diciembre de 2006 en la Casa de las Américas. Texto que forma parte del libro *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930*. Boletín Música, UNAM, México, 2007.

larga y variada labor de Fernando Soria en todo el país durante los siguientes setenta y cinco años.

II. LA OBRA COMPOSITIVA DE FERNANDO SORIA

En la breve autobiografía que el propio Soria realizó en 1933¹, el compositor habla de su obra musical. Por considerar este texto de suma importancia, dadas las pocas fuentes existentes, lo reproduzco a continuación:

El ramo del arte musical que más irresistible atracción ha brindado a mis aptitudes, ha sido siempre la composición. He compuesto en mi vida de artista más de 300 piezas de varios géneros, de las cuales permanecen inéditas más de la mitad del número de ellas. Apenas si recuerdo los títulos de unas y otras: un *Manual del Músico Mexicano*, compilando con la paciente e ímproba labor de varios años, conteniendo todo lo relativo: “Apología”, “Historia”, “Teoría”, “Melodía y composición”, “Armonía”, “Instrumentación”, “Diccionario Técnico”, “Diccionario Biográfico”, inclusive esta “Galería de Músicos Mexicanos”. En épocas anteriores: una zarzuelita titulada *Un rival de allende el Bravo*, representada en Comitán y San Cristóbal; una Obertura para piano y orquesta, titulada *¡Gloria!*; una Fantasía patriótica del género imitativo, para piano, titulada *¡Dios, Patria y Libertad!*; un *Álbum del Corazón* que consta de dos Suites, una Romántica y otra Elegíaca, de doce piezas cada una, inspiradas en pensamientos poéticos, editado por mí en Leipzig, Alemania; *Veinte Coros Escolares* graduados, diez para años elementales y diez para años superiores, publicados por la Casa Wagner y Levien; unas 40 o 50 piezas bailables y de Salón, publicadas, tanto por mi cuenta, como por la de varios repertorios de música; dos *¡Oh Salutaris!*, uno para Barítono o Contralto y otro para Soprano o Tenor, etc., etc. Quédanme aún muchas inéditas en cartera.

De esta producción de más de trescientas piezas, según Soria, hemos podido localizar noventa y dos obras. Entre ellas, el género que predomina (72%) es la música para piano, las demás (28%) son composiciones para coro y piano, y siete canciones para voz y piano. Diez obras más, una de ellas sinfónica, se mencionan en diversas publicaciones pero no han sido localizadas. De la zarzuela *Un rival allende el Bravo* se ha encontrado el libreto junto con otro libreto también de Soria como mencionamos en sus datos biográficos. En el catálogo que incluyo en este trabajo se enuncian tanto las obras encontradas como las que se mencionan en artículos periodísticos o contraportadas de otras obras de Soria.

Una revisión del libro con el sello de propiedad de *Fernando Soria* encontrado sobre el piano del Dr. Belisario Domínguez nos da una pequeña muestra del repertorio que conocía de otros compositores en la época que vivió en Comitán. Dado que es la única referencia de repertorio perteneciente a Soria, lo consideramos importante. El contenido de este libro es el siguiente:

E. Waldeteufel: Vals *La Fuente*, Vals *Ternura*, *En tiempos más felices*, *Nido de Amor y Solitude*

¹ “Galería de Músicos Mexicanos” en *México Musical*, Revista mensual Ed. Carlos del Castillo. México 1933.

J. Strauss: *A orillas del Danubio y Vals del Beso*.
E. Strauss: *Fatinitza- Walter, Fidele Bursche*.
J. Leÿbach: *Mes souvenirs*.
Eutemio Pérez: Vals *El Sentimiento*.
Charles Coote: *El mensajero del Amor*
C. Lowthian: Vals *Venecia*
Ignacio Tejada: *Entre Violetas*
J. Ettonart: *La Gran Vía* (Zarzuela de Chueca)
Capitán: Vals *Ideal*
Juán D. Paniagua: *No me olvides*
Francisco J. Navarro: Danza *Así me gusta*
J. Austri: *Los Mosqueteros en el Convento*
A. Schmoll: *Valse Alsacienne*
Emilio L. Carsi: *Lúmen-Wals*
P. Landini: Vals *Tamesí*

Desgraciadamente no sabemos si Soria los interpretaba, los analizaba o eran obras de repertorio para sus alumnas, pues salvo algunos otros sellos y firmas en algunas partituras, no hay más referencias o anotaciones en ellas. Lo cierto es que podemos constatar que estaba al tanto de la producción nacional, pues casi la mitad de los autores del álbum son mexicanos, incluyendo a J. Ettonart (seudónimo de Julio Ituarte).

1. La música para piano

La producción compositiva de Soria nos señala su predilección por las piezas de salón, sobre todo en la época en la que vivió en los Altos de Chiapas. Entre 1884 y 1901 Soria fue un maestro muy importante para las señoritas de la alta sociedad en Comitán, Chiapas, pues les enseñaba a tocar el piano, posiblemente a cantar y les proveía de repertorio para las tardeadas, bailes o reuniones de sociedad a juzgar por las partituras halladas en el Museo Belisario Domínguez, en el Archivo de Luis A. Suárez, en el Archivo de la Enseñanza y en el Archivo de la maestra M^a Edith Cervantes, todos en la zona de Comitán. En estos fondos, además de música de otros autores, hay principalmente danzas, canciones y piezas sueltas de Soria.

La descripción que realiza Ricardo Miranda del ámbito del salón en la Ciudad de México, en el artículo “A tocar, señoritas”², es perfectamente transferible a Comitán y San Cristóbal de las Casas, poblaciones donde se asentaban familias pudientes que consideraban que saber tocar el piano era una de las principales cualidades de una

² Miranda, Ricardo: *Ecós, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica, 2001.

señorita “bien educada”. Ya en 1826 aparecen referencias en México sobre la importancia del estudio musical entre las “virtudes femeninas”:

La música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura de génio [*sic*], buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de un esposo. —La disposición y la pasión á [*sic*] la Música, dice un sabio moderno, son siempre proporcionales á la propensión á los dulces sentimientos del amor. —Sabemos también que éste, bien dirigido y empleado, es el apoyo y sustento de la sociedad, y la fuente de las virtudes sociales más hermosas y más nobles. —Así es, amables señoritas, que en este número volvemos a presentaros Música³.

El pianista e investigador poblano Francisco Rocafuerte describe una situación idéntica en Teziutlán, Puebla, en la misma época:

El canto y el piano, además de la cocina, bordado, tejido, y lectura, formaron parte de la educación de las mujeres de elite durante el Porfiriato. En hogares Poblanos o Teziutecas de familias pudientes no podía faltar el espacio dedicado a la música; el piano fue un objeto símbolo de elegancia y cultura indispensable para mujeres que tomaban clases particulares. Las mujeres que cultivaron este arte, interpretaban tiernas y viejas melodías y sonatas entre las que había una marcada predilección por los Valses, Mazurcas, Schottises, Marchas etc., y conciertos con la “soberana música clásica” en pianos de origen europeos, de marcas como Rosenkranz, Steinway, Ronich, y Bechstein.

En reuniones familiares, tertulias, eventos cívicos o políticos las mujeres mostraron su aprendizaje y habilidad en el piano adquiridas de sus clases particulares.⁴

No es de extrañar por tanto que Soria haga referencia a sus alumnas en sus artículos periodísticos, además de componer bastante música encaminada a ellas. Entre las composiciones para piano de Soria hay un buen número de piezas de danza: diez valeses, seis mazurcas, cuatro polkas, cinco schottisch, dos danzas, dos gavotas, dos pasodobles; también piezas a caballo entre dos géneros de danza, como: marcha-pasodoble, schottisch-gavota, danzón- two steps, vals-serenata.

Además encontramos otras piezas de carácter que llevan nombres genéricos como: barcarola, *berceuse*, plegaria, meditación, serenata romántica, romanza, *canzoneta-mignon*, *legenda* (*sic*), *foglieta d'album*, diálogo descriptivo, dolora, etc.

Hay que hacer notar también que no sólo existió un único tipo de salón. Consuelo Carredano⁵ menciona que según los usos e intereses se sabe de la aparición del salón familiar, el aristocrático, el burgués, el popular, a la par de recintos que se abrían en instituciones culturales y recreativas. Según los grupos sociales que los ocupasen y de

³ Luis Mario Schneider. “La primera revista literaria del México Independiente”. Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia. *El Iris. Periódico crítico y literario: México, 1826*. Reproducción facsimilar. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988, p. XXIX.

⁴ Rocafuerte, Francisco: *Música Inédita de salón de la época de la Revolución Mexicana*. Investigación en archivo del autor, Texas, 2009.

⁵ Carredano, Consuelo: “El piano”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 6, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, p.225

los motivos del encuentro, se desarrollaban reuniones musicales, literarias, bailes o de simple esparcimiento, lo que permitía un abanico amplio de posibilidades musicales.

Como varios de sus colegas mexicanos contemporáneos, J. Ituarte, F. Villanueva o G. Campa, Soria no aborda las grandes formas como la sonata y el concierto. Una posible razón es la fuerte demanda que tenían las danzas y formas pequeñas, a la vez que las grandes formas eran vistas como “demasiado elevadas” entre la sociedad y no había orquestas sinfónicas en Comitán para acompañar un concierto de solista, se contaba solo con las bandas de alientos de F. Mandujano y C. Cuartero. Al parecer las obras más extensas que escribió fueron la obertura *¡Gloria!*, para piano y orquesta, y la zarzuela *Un rival allende el Bravo*.

Aún cuando la mayor parte de la obra de Soria podemos ubicarla dentro de la música de salón, este apelativo engloba piezas que fueron compuestas para diferentes situaciones dentro del desarrollo de las estructuras sociales en el México decimonónico.

Ricardo Miranda establece una categorización para delinear con más precisión la música de salón compuesta, no sólo en México, sino en la mayoría de países latinoamericanos que nos parece más cercana a la visión que tenía Soria de su música, como podemos ver en la descripción que hace de su propia obra. En la primera categoría encontramos la música compuesta para los bailes en los cuales los jóvenes se contactaban con las señoritas e iniciaban relación oficialmente y la burguesía establecía su status además de crear o afianzar relaciones. El piano fue fundamental en los bailes, pues no siempre se podía disponer de una orquesta que ejecutara las piezas durante las extensas veladas. Además algunas de las señoritas con cierta e “indispensable” educación musical interpretarían los valeses, mazurcas, schotisches que no requirieran un alto dominio del instrumento, mostrando así su cultura y sensibilidad.

En la segunda categoría Miranda designa la que considera realmente música de salón, definiéndola a su vez en dos rubros: 1º como música que también procede de los bailes, pero que es sutilmente elaborada, variada o estilizada para no ser bailada sino sólo escuchada; 2º música característica, que divide en ensoñaciones (reveries, barcarolas, nocturnos, etc.) y las piezas nacionales (aires nacionales, sonecitos del país, etc.).

La última categoría toma formas que aparecen en las categorías anteriores pero con la diferencia de ser pianísticamente más elaboradas. Muchas de ellas incluyen en el nombre el ámbito al que aspiran, como son: mazurca de Concierto, estudio de Concierto, etc. Junto con ellas aparecen las fantasías sobre temas operísticos. Algunos

compositores creaban sus piezas pensando en el público al que se dirigían, así encontramos piezas de Julio Ituarte de gran virtuosismo como es su fantasía *Ecos Nacionales* para ser interpretada para/por pianistas visitantes de esa época, como D'Albert, Teresa Carreño o Jan Paderewsky, u otras como su arreglo de *La Gran Vía* de escritura sencilla y poco ambiciosa que opta por firmar como Jules Ettonart.

Tras estudiar, analizar y comparar las piezas de Soria con las de otros colegas pianistas y alumnos, considero que la mayor parte de su producción pianística puede entrar en la segunda categoría de Miranda, mientras que otras, como el ciclo *Álbum del Corazón, Dios, Patria y Libertad y Gloria*, irían mejor en la tercera categoría, aún cuando ninguna incluye el apelativo “de concierto”.

Aunque por el momento solo hemos encontrado poco menos de la tercera parte de su obra compositiva, tenemos desde sus primeras piezas publicadas hasta obras que escribió hacia 1910, esto es, entre el opus 1 y el 199. Suponemos que comenzó a componer para el piano poco después de 1879, al comenzar a dar clases, pues cuando conoció al director del Conservatorio Alfredo Bablot en 1882 debió haberse presentado como pianista y compositor, causando buena impresión para ser admitido por Bablot años después a participar en el Concurso de Composición de la Exposición Universal de 1889.

En 1909 en la Ciudad de México, Gregorio Ponce de León comentaba que Soria había compuesto hasta entonces doscientas obras. Analizando el catálogo, en las fechas de publicación, encontramos que muchas de estas obras se editaron después, entre 1913 y 1915 en Veracruz. Las obras compuestas después de su estancia en Veracruz no han aparecido hasta el momento.

1.1. Los valeses

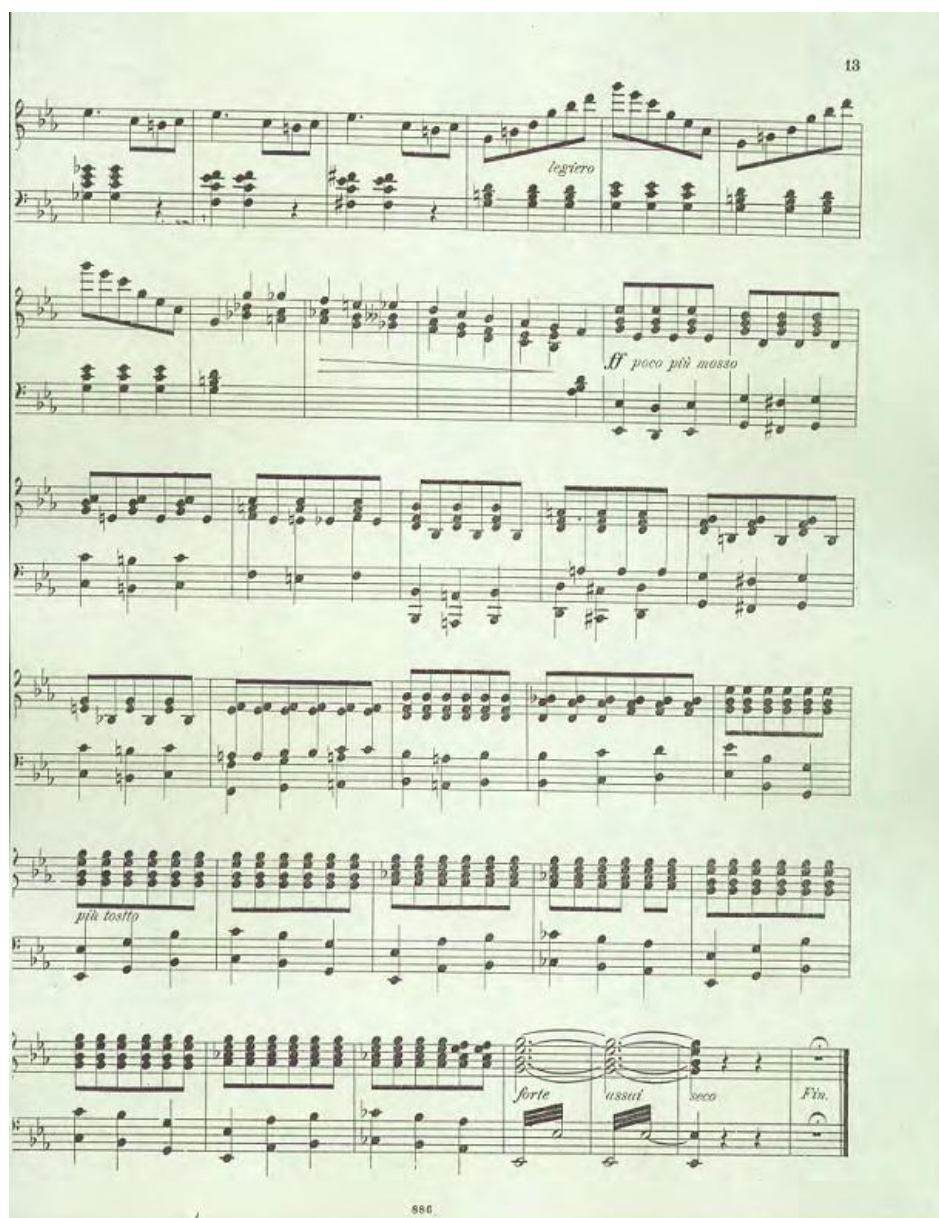
Soria escribió valeses desde su op. 1 hasta al menos el op. 168, variando tanto su concepto estructural como su forma de desarrollo motivico a lo largo de su carrera. Así, el vals *Ondas muertas* op. 1 tiene una estructura muy similar a la de los valeses de Tomás León (1826-1893), compositor famoso en México a mediados del siglo, quien los “construía” a la manera de Carl María von Weber: una sucesión de temas que no se desarrollan, con frases cuadradas que se repiten, precedidos por una introducción generalmente majestuosa. En estos temas lo más importante es la línea melódica, mientras el ritmo del vals lo marca la mano izquierda con un bajo en primer tiempo y los acordes de la armonía en los tiempos 2º y 3º. La armonía se suele limitar a los

grados tonales (I, IV, V) con un uso esporádico de los acordes del ii y vi. Las modulaciones son generalmente a los tonos vecinos.

En el vals *Ondas muertas* encontramos varias de estas características pero trabajadas con la perspectiva de Soria. Seguramente es la primera obra publicada de Soria pues lleva el número de opus 1. La partitura no contiene datos sobre el lugar y fecha de publicación, por lo que suponemos que fue editada en alguna casa editora de San Cristóbal o de Comitán. Así mismo es la pieza más extensa que se ha encontrado de Soria. Es una pieza pluriseccional de frases cuadradas que se repiten, con una Introducción dividida en dos secciones, la primera constituida por un arpeggio de carácter improvisado que asciende y desciende a lo largo del teclado y luego un *Andante moderato* basado en acordes quebrados de Sib mayor y Mib mayor+6^a. El primer vals (o sección) presenta una melodía tranquila que desciende paulatinamente con apoyaturas de terceras y cuartas, armonizada primero con I y V, que se repite con una variación en los últimos dos compases para conducirnos a un siguiente tema con una momentánea inflexión a Sol menor para producir un pequeño clímax. La segunda frase es más extrovertida aún en Mib M, con octavas en *ff* y una melodía más ansiosa que se repite a los dieciséis compases con otra variación en los últimos compases, dando paso al siguiente vals (sección). Cada uno de los vales que conforman la obra tiene variantes en su estructura formal, por ejemplo: el primer vals presenta una estructura (aa'bb), el segundo (aa'bb'), el tercero (aa'bb'), el cuarto (aa'bbaa') y el quinto (aa'bc). El inicio de la Coda es un recuerdo de la introducción, presentando luego el primer vals que conduce a una última sección de arpeggios, acordes, octavas y trémolos triunfales. Aún cuando no es una obra de gran virtuosismo, inferimos que la escribió para alumnas con cierto adelanto pianístico o para sus propias presentaciones en Comitán, San Cristóbal de las Casas o en Quezaltenango, Guatemala.

Coda.

The image displays a handwritten musical score for a Coda section, consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature change to B-flat major. The second system features a piano (p) dynamic marking. The third system includes a forte (f) dynamic marking. The fourth system has a piano (p) dynamic marking. The fifth system includes a piano (p) dynamic marking. The sixth system includes a piano (p) dynamic marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



Ej. 1. Coda de *Ondas Muertas*

El vals *Auras de Anahuac* es similar en carácter y extensión, aunque tiene una estructura más elaborada al incluir una introducción y un trío en cada uno de los vales que conforman la pieza. Probablemente es también una de sus primeras composiciones y el trabajo pianístico, aunque al comienzo es muy básico, se complica técnicamente conforme se desarrolla la obra con cruces veloces de la mano derecha a la región grave (Ej. 2) y apoyaturas de octava en la melodía (Ej. 3).



Ej. 2. Auras de Anáhuac, cc. 58-70



Ej. 3. Auras de Anáhuac, cc. 76- 87

La elaboración melódica es agradable sin rasgos destacables. Los giros armónicos son a tonalidades lejanas, pues inicia en Do mayor, el Vals N° 2 está en Reb mayor- Solb mayor y el N° 3 en Fa mayor, para concluir en Do mayor con una Coda donde utiliza la primera Introducción y el Vals N° 1.

En valeses posteriores encontramos estructuras más compactas, ABA-Trío-ABA o variantes de esta, por ejemplo *A la luz de las estrellas*, *Tour de noche*, posiblemente compuestos en los últimos años de su estancia en Comitán, mientras que en *Magdalena*, encontramos una sección contrastante en la sección B, que posee un acompañamiento

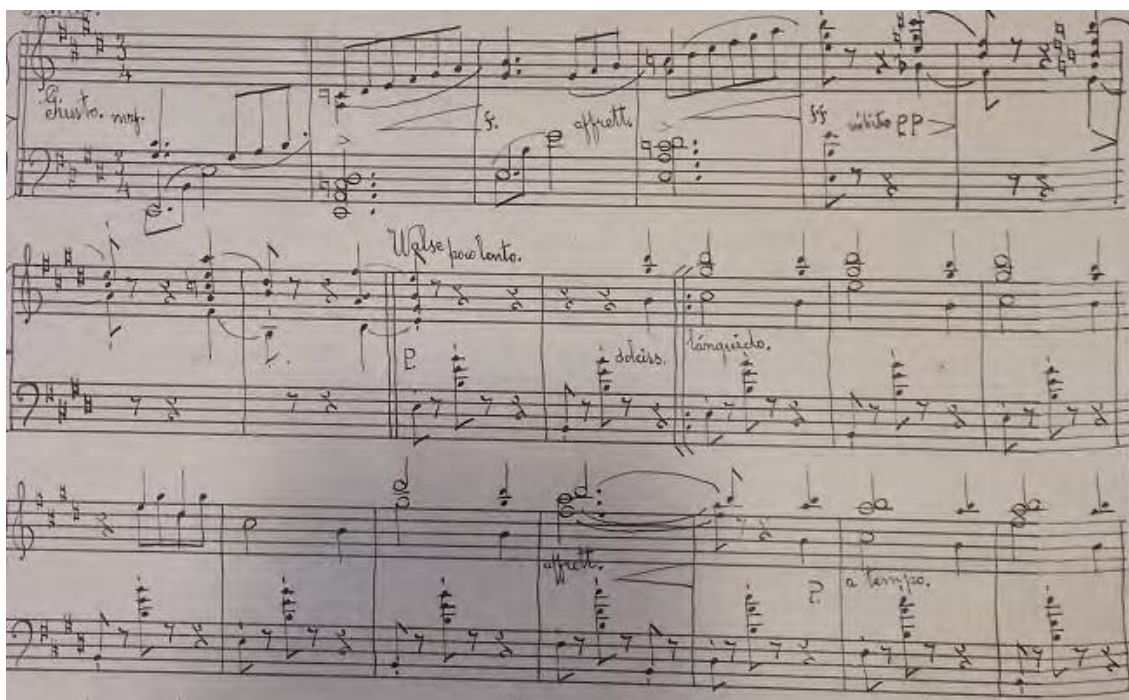
que recuerda un ritmo de huapango⁶ que rompe con el carácter típico del vals, acercándolo a la música folklórica mexicana (Ej. 4).



Ej. 4. Sección B del vals *Magdalena*

Evocación op. 144 es un vals elegante con forma ABA-Trío-Coda sintética, en Mi mayor pero con una sección B que modula a La menor- Si mayor para volver a Mi mayor, mientras que el trío está en Do mayor. En el manuscrito encontrado inicia con dos trozos poéticos, el primero de M. de Palacio y el segundo de un autor señalado por las iniciales N. H. La escritura de este vals denota un gusto por los contrastes dinámicos, claridad de concepto y eliminación de elementos superfluos. Las diferentes texturas sonoras son claramente manejadas por la mano izquierda, sosteniendo notas largas o con ataques en *staccato*, según la necesidad expresiva (Ej. 5).

⁶ Huapango: Ritmo de danza folklórico de tres zonas distintas de México, donde es interpretado por diferentes tipos de agrupaciones y variantes: la huasteca, la nortaña y el de mariachi.



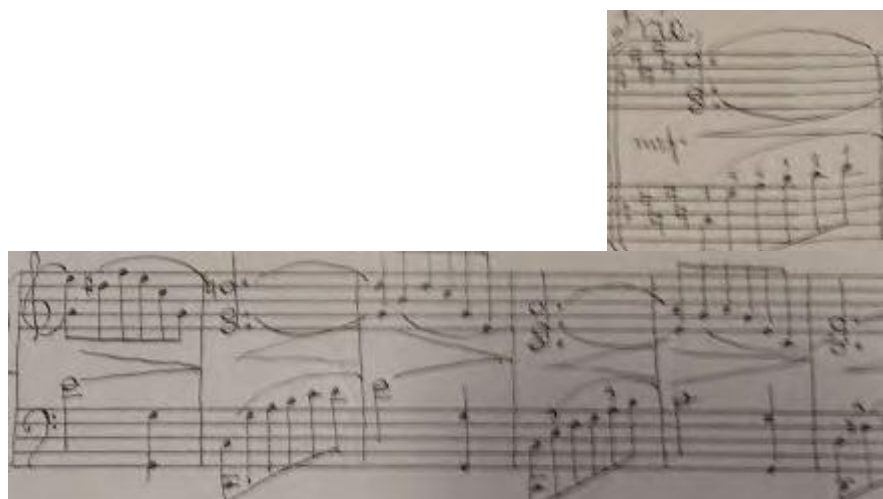
Ej. 5. Inicio de *Evocación*

En este vals Soria decide colocar en la primera sección la línea melódica en la voz del alto, mientras la soprano hace armonías largas y el bajo armonías en *staccato*, logrando un tejido casi orquestal.

En la sección B el ambiente sonoro cambia con el uso de corcheas, tresillos y articulaciones de dos notas, logrando un efecto de cambio de instrumentación con gran economía de recursos (Ej. 6).

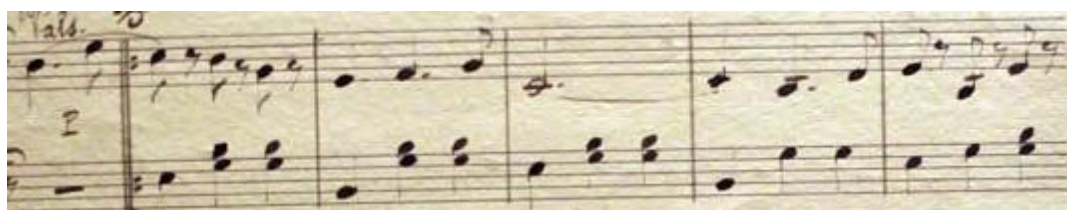
Ej. 6. *Evocación*, sección B

El trío está construido con diálogos de corcheas entre las dos manos, formando una melodía de largo aliento en la mano derecha (Ej. 7).



Ej. 7. *Evocación*, trío

Los vales *Lirios azules* op. 140 y *La miel de tus labios* op. 168 muestran un manejo de los diferentes caracteres del vals: rápido, sentimental o lánguido. Este último vals fue editado dos veces en Veracruz por el editor Juan M. Pardo: copiada a mano por el copista Antonio J. Marín en 1915 y en edición impresa (sin año), por lo que suponemos que tuvo bastante aceptación entre las pianistas del Puerto jarocho. Ambos vales se relacionan por la similitud del rasgo melódico, aunque difieren en la interválica melódica en la conclusión de la idea, en el carácter y tempo, véase:



Ej. 8. *Lirios azules*



Ej. 9. *La Miel de tus Besos*

Un rasgo especial de *Lirios azules* es el juego rítmico de la introducción, en la cual la mano derecha acentúa el segundo tiempo de cada compás por su articulación y duración de las figuras, mientras la mano izquierda asciende en una escala marcando los tres tiempos del vals, con una articulación distinta a la mano derecha, este motivo lo utilizará en la conclusión de la sección B, logrando un efecto juguetón (Ej. 10) y pianísticamente interesante.



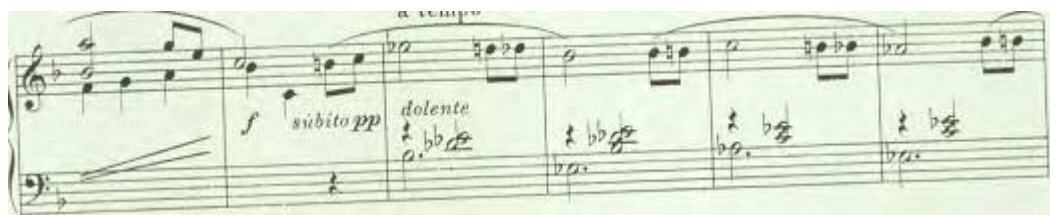
Ej. 10. *Lirios azules*, sección B

En el vals *Ternura* encontramos una progresión armónica que no se limita a los grados tonales, apareciendo iii y vi grados (Ej. 11), alejándose paulatinamente del tono original (Fa M).



Ej. 11. *Ternura*, sección A

Este vals presenta también tres temas contrastantes (A-B-C). El tema B deriva del tema A, pero surge de un V7 de Fa para enlazar con un Mib7 que retarda lo más posible el regreso a Fa mayor (Ej. 12).



Ej. 12. *Ternura*, tema B

En el trío Soria introduce una cita musical del *Vals Caressante* de Ricardo Castro, fallecido tres años antes de la edición de este vals y también antiguo alumno de J. Ituarte:



Ej. 13ª. Vals *Ternura*



Ej. 13b. Vals *Caressante* de R. Castro

1.2. Las mazurcas

A diferencia de los vales, Soria no puso número de opus a sus mazurcas, al menos no a las seis encontradas. Los editores son variados (M. González, Wagner y Levien, E. de Losada) pero ninguna de las partituras tiene fecha de edición, por lo que nos faltan elementos para conocer el orden cronológico de composición. En términos generales una constante de estas danzas es su escritura virtuosística, teniendo algunas requerimientos pianísticos de mayor complejidad que sus vales. Todas muestran un grado de refinamiento musical mayor que los primeros vales *Ondas Muertas* y *Auras de Anáhuac*, por lo que deducimos que debieron ser compuestas posteriormente. Procederemos a comentarlas siguiendo un orden alfabético.

Chole es una mazurca que pudo estar inspirada en su hija mayor, Soledad, quien al parecer tocaba el piano más que aceptablemente y por eso la pieza es tan vistosa y ornamentada, siendo de las pocas piezas de Soria en que se utilizan grupos de notas sobreabundantes. Luego de una introducción de octavas alternadas presenta un tema que canta el pulgar derecho mientras el resto de la mano hace acordes arpegiados, a la

manera del preludio en Fa# menor op. 28 N° 8 de Chopin, concluyendo el período con arpeggios en fiorituras de seisillos y rasgos de 11 notas que recorren el teclado ágilmente (Ej. 14).



Ej. 14. *Chole*, sección A

En la segunda sección la melodía pasa al registro grave mientras la mano derecha sigue haciendo arpeggios. La tercera sección (C) tiene un desarrollo interesante, primero presenta un tema en la mano izquierda acompañado con contratiempos, lo repite en la región aguda con un acompañamiento que hace una variación por disminución del mismo tema, logrando un efecto sonoro peculiar (Ej. 15). El carácter y ritmo de esta sección se aleja de la mazurca, acercándose a la canción mexicana.



Ej. 15. *Chole*, sección C

En la cuarta sección, de forma ABA, estamos en Re menor, con un tema sencillo de negras pero adornado con cromatismos rápidos. En su sección media encontramos otro tema derivado de la tercera sección pero más íntimo. Un puente de arpeggios nos conduce a la Coda que es el primer tema con una codetta de tres compases.

De rodillas ante tí inicia con una introducción cuadrada (cuatro compases) de trémolos agudos y una melodía tranquila en registro medio que desarrollará en la sección C (Ej. 16). El tema inicial es alegre y desciende en arpeggios sucesivos y vuelve a ascender con acentos en los segundos tiempos como es natural en la kujawiak. La conclusión de la primera sección se logra con un arpeggio disminuido ascendente que regresa al registro medio como Re mayor con 6ª. El tema B comienza con acordes repetidos de la dominante del tono relativo, concluyendo con arpeggios de manera suspensiva en la misma dominante. Luego de repetir el primer tema aparece un tema (C), desarrollo de la Introducción, que busca dar unidad a la obra, pero se aleja del carácter de mazurca (Ej. 17). Aquí Soria combina frases apegadas al ritmo de mazurca con otras frases o secciones que se asemejan a romanzas o valeses, lo que seguirá haciendo en otras mazurcas como veremos.



Ej.16. Mazurca *De rodillas ante tí*, introducción



Ej. 17. Mazurca *De rodillas ante tí*, sección C

*La historia de Friné*⁷, hetaira de la antigua Atenas, da nombre a otra mazurca y podría funcionar como hilo conductor de la pieza para una interpretación interesante. Ya

⁷ Dufour, Pedro: *Historia de la Prostitución en todos los pueblos del mundo desde la antigüedad más remota hasta nuestros días*. Tomo I, Barcelona, J. Pons, 1870.

en la Introducción aparece el tema principal pero al presentarlo en la mazurca lo reviste de intimidad al dejar a la voz del tenor el canto mientras la soprano acompaña discretamente con terceras (Ej. 18).



Ej 18. Friné, tema A

Este tema posiblemente represente a la bella mujer que fue modelo de Praxíteles en su escultura de Afrodita. Friné, además de bella, inteligente, rica y ser pretendida por artistas y gente poderosa de Atenas, era sacerdotisa de Afrodita, todo lo cual le atrajo envidias al grado de ser acusada de impiedad (la misma acusación que llevó a Sócrates a la muerte). En el momento más álgido del juicio, cuando el abogado defensor sintió que sus argumentos no convencían al jurado de la inocencia de Friné a los cargos imputados, se acercó a la acusada y sorprendentemente le arrancó la túnica; los jurados sorprendidos doblemente por esta acción y el bello argumento que se les presentaba declararon por unanimidad la inocencia de Friné.

La segunda sección es más alegre, con acentos en segundo y tercer tiempo y motivos de carácter juguetón. La armonía incluye varios acordes con sexta agregada, lo que produce un efecto de luminosidad (Ej. 19).



Ej. 19. *Friné*, sección B

El trío se divide en dos secciones muy contrastantes: la primera en Fa mayor recuerda un vals por la dirección del énfasis hacia el primer tiempo, interrumpida por un motivo apuntillado que intenta modular a sol m pero perdiendo fuerza en la repetición de este motivo en Fa mayor y volver al motivo del “vals” (Ej. 20). La segunda sección del trío entra de golpe en Sol menor con trémolos inquietantes y un tema inquisidor en las octavas de la mano izquierda (Ej. 20). Suponemos que esta sección describe el momento del juicio en el que se teme por la vida de Friné. La conclusión de las octavas es festiva y victoriosa, lo que supone sería la declaración de inocencia del jurado.

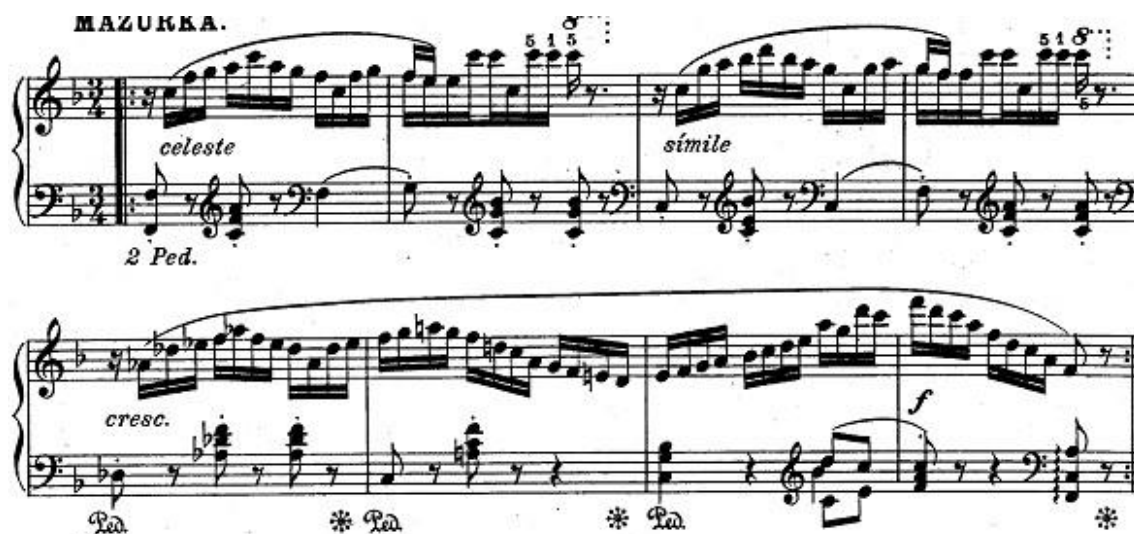


Ej. 20. *Friné*, Trío



Ej. 21. *Friné*, Trío segunda sección

Sabrosa es una mazurca de salón, según nos dice el título, con un marcado sentido sensual y de coquetería. La misma ilustración de la portada nos dice que la sabrosa no es una comida sino una chica. La escritura es vistosa otra vez y con desplazamientos rápidos y amplios por el teclado, sobre todo hacia la región aguda. Armónicamente tiene algunos rasgos interesantes como el uso sorpresivo del sexto menor en el quinto compás del tema, regresando al primer grado al siguiente compás (Ej. 22).



Ej. 22. *Sabrosa*, sección A

La segunda sección es más rítmica, alternando un compás de sietillos con otro más estático con corchea con puntillo y blanca, marcando ligeramente el segundo tiempo. La segunda parte de la frase utiliza arpeggios cortos y trinos en los segundos tiempos que logran el mismo efecto de acentuación (Ej. 23).

En el trío Soria utiliza la misma rítmica del trío de *Friné* con un sentido más polifónico al hacer un diálogo a dos voces en la mano izquierda que luego de desarrolla en octavas en la soprano (Ej. 24).



Ej. 23. *Sabrosa*, sección B



Ej. 24. *Sabrosa*, Trío

Otra mazurca con referencias al mundo griego es *Urania*, nombre de una de las nueve musas, representante de la astronomía y de la astrología. El tema aparece en la Introducción y luego ya en la danza se desarrolla como en *Friné* a lo largo de la primera sección en la progresión armónica: ii7-vii7-V9-I- I-V7-V7-I en sus primeros ocho compases, creando una atmósfera casi ensoñadora con rasgos apasionados en la segunda frase de semicorchea y corchea (Ej. 25).



Ej. 25. *Urania*, inicio

La segunda sección (Mi menor) tiene una frase poco común rítmicamente en las mazurcas por los adornos de tresillos en primer y segundo tiempo, enriqueciendo la danza (Ej. 26).



Ej. 26. *Urania*, sección B

En el trío encontramos una melodía de notas largas enlazadas por la última corchea del compás con un acompañamiento de semicorcheas en arpeggios con bordados (Ej. 27). Suponemos que este pasaje pretende dar la sensación de la inmensidad del cielo estrellado, ya que no hay relación con la danza ni con la canción mexicana como otras mazurcas.



Ej. 27. *Urania*, Trío

La mazurca melancólica de salón *Quejas íntimas* cambia el enfoque que presentaron las mazurcas anteriores en varios sentidos: a) es la única de las mazurcas que incluye una cita poética antes de iniciar la música; b) está escrita en una tonalidad de muchas alteraciones (Reb mayor); c) prácticamente evita la introducción pues sólo hay un compás de acompañamiento antes de iniciar la danza; d) no hay en la composición los grandes arpeggios y gestos virtuosísticos; e) la profusión de ornamentos melódicos tienen un carácter expresivo más que ornamental (Ej. 28). Es la única mazurca melancólica encontrada en la producción de Soria, siendo la más cercana a las mazurcas lentas de F. Chopin, al menos en el primer tema. La segunda sección inicia directamente en La mayor y es de carácter más festivo con escalas ascendentes en el bajo y acentos en segundos tiempos (Ej. 29).



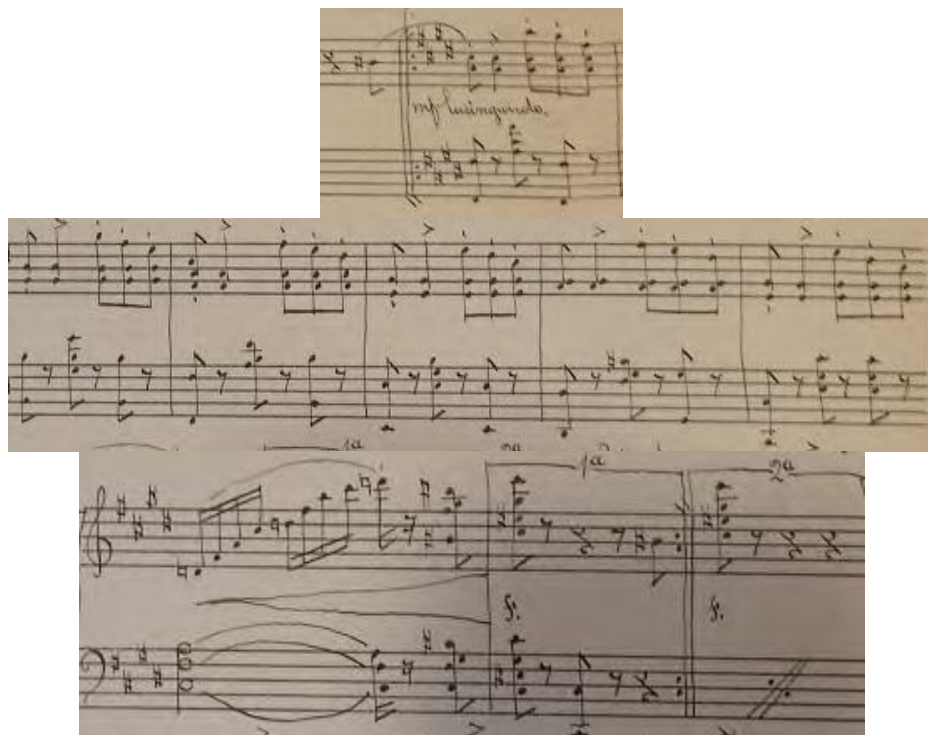
Ej. 28. *Quejas íntimas*, inicio



Ej. 29. *Quejas íntimas*, sección B

La estructura de esta mazurca –ABCD– se forma con una frase de ocho compases y otra de doce, en A como $a+a'$, en B como $b+c$ y en D sólo una frase de ocho compases en la que hay cierta incertidumbre tonal, comenzando en Mi mayor para concluir en Do# menor/mayor (Ej. 30). Esta vaguedad armónica puede estar relacionada con la indicación *Lusignando* colocada al comienzo de la sección.

Como comentario final de esta apartado, considero que las mazurcas de Soria poseen características musicales tan interesantes como las de cualquier otro compositor mexicano de la época, además de que interpretativamente nos remiten a imágenes extramusicales variadas que enriquecen la cultura general del intérprete y su público.



Ej. 30. *Quejas íntimas*, trío

1.3. Los schottisches

Este género de danza llegó a México en la segunda mitad del siglo XIX. Al principio se bailó en salones de clase alta pero pronto se difundió en los bailes familiares y populares. De los compositores destacados del centro de México el único que escribió una cantidad de obras de este género superior a Soria fue Juventino Rosas (siete conocidas). De la autoría de Soria hemos encontrado cinco de estas danzas, una de ellas en la forma capricho-schottisch, misma que encontramos en la producción de Julio Ituarte, maestro por breve tiempo de Soria.

Abandonado es de las piezas más antiguas de Soria (1898) editada por M. González, quien tenía posibilidades de distribución en el norte y centro de México y en Texas, E.E.U.U. Al contrario de otros schottisches, este tiene continuos momentos tristes u oscuros. Otra particularidad es que su estructura difiere totalmente de los demás al no repetir ningún tema (ABCDEF), lo que nos parece interesante pues en todas las demás composiciones Soria busca dar unidad a las piezas con repetición del primer tema en la Coda o cerca del final. En esta pieza los temas se desarrollan en cada sección pero no se retoman después. Ya desde la Introducción un coral en región aguda pasa inmediatamente de Mi mayor a Do# menor y a Fa# menor. Igualmente en el tema A la cadencia final conduce a una cadencia suspensiva (V) de Do# menor (Ej. 31).

2

¡ABANDONADO.....!

SCHOTTISCH. POR FERNANDO SORIA.

INTRODUCCION

PIANO

Moderato

pp

cresc

Schottisch

mf

cresc

ff

f

5 1 6 4

Edición González.—Matamoros,

Ej. 31. Abandonado, inicio

El tema B pasa también de Mi mayor a Sol# menor para comenzar C de nuevo en Mi mayor. La sección D en Do mayor tiene una melodía con dobles apoyaturas y apoyaturas que parecen imitar llantos y lamentos. En esta sección la melodía cambia de gesto haciéndose un tanto imprevisible (Ej. 32).



Ej. 32. *Abandonado*, tema B

El tema E vuelve a Mi mayor con un tema sencillo y juguetón, que alterna dos compases de figuras punteadas derivado rítmicamente del tema B, con escalas y arpeggios en corcheas en staccato. El tema F regresa a Do# menor concluyendo en una cadencia suspensiva como en el tema A. La figuración del tema G guarda cierta semejanza con la del tema A, pero otra progresión armónica (Ej. 33), lo que da sensación de unidad pero siempre con temas nuevos, sin regresar realmente a ningún tema anterior, “abandonándolos”.



Ej. 33. *Abandonado*, tema G

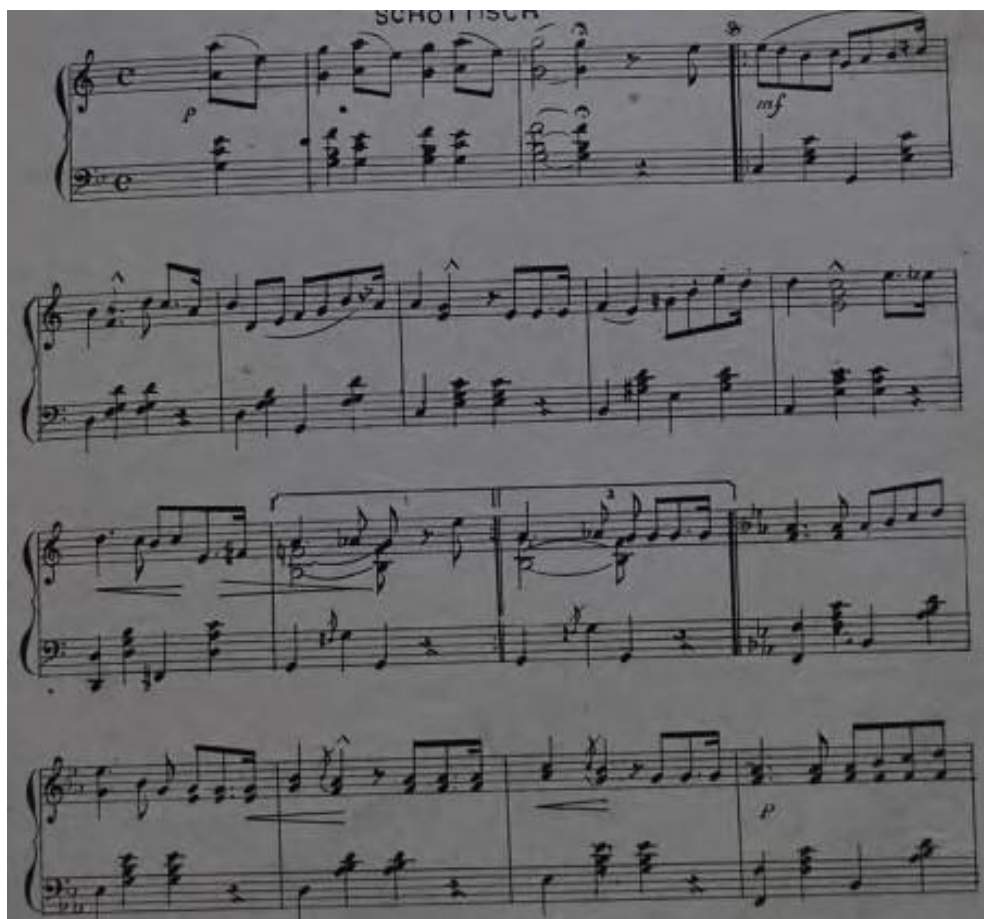
El canto de la alondra dice en la portada ser un capricho—schottisch pero en la música dice solo schottisch, la característica de capricho es ambigua y se podría justificar con la sección B del trío. En una breve Introducción de cuatro compases, anticipa el tema principal compuesto de tresillo de octavos sobre una misma nota, octavo con puntillo y 16avo que conducen a acordes de dominante con apoyaturas cromáticas. El tema desarrolla la misma rítmica del inicio con diferentes alturas y armonías los ocho compases, por lo que el tema B suena muy contrastante por su conformación de acordes y octavas en forte y en el tono de Fa menor en los dos primeros compases (Ej. 34).



Ej. 34. *El canto de la alondra*, inicio

Luego de repetir el tema A aparece un trío cuya primera sección en Fa mayor es coral, solemne y amable, mientras la segunda sección en Re menor presenta en *forte* una melodía sencilla en el bajo y con acompañamiento de arpeggios y escalas cromáticas en tresillos en la región aguda, sección que podemos relacionar con el carácter de capricho. El trío concluye con la repetición del canto coral y luego repite toda la primera sección del schottisch, finalizando con una pequeña coda que construye con el inicio del trío pero en Do mayor.

En el baño es uno de los ejemplos más austeros de este estilo con una estructura ABA, en donde A tiene dos frases repetidas con melodías y ritmos similares pero la primera en Do mayor y la segunda en Mib mayor (Ej. 35). La sección B es un trío con dos frases también, esta vez más contrastante tanto en figuraciones rítmico-melódicas como tonales, Fa mayor-Re menor (Ej. 36).



Ej. 35. *En el baño*, inicio





Ej. 36. *En el baño, trío*

Sueño rosa fue publicada el mismo año que la mazurca *Sabrosa*, y ambas poseen la misma estructura formal. Con una breve introducción en sextas, inicia un tema de terceras cromáticas y saltos que combina sextas y más terceras en un ambiente de sensualidad. La entrada abrupta en Re menor con un tema más estático con comentarios de tresillos en el registro medio funciona como contraste, convirtiendo la dulzura del tema A en pasión en el B (Ej. 37).



Ej. 37. *Sueño rosa, inicio*

En el trío encontramos un diálogo elegante entre soprano y bajo derivado del comienzo cromático del tema A ahora en Sib mayor. La segunda sección es también un derivado de la segunda sección de A (Ej. 38).



Ej. 38. *Sueño rosa*, sección B

En el trío se presentan temas derivados del tema A pero sin dobles notas sino al final de la frase; el acompañamiento es menos rítmico pero más polifónico, utilizando algunos cromatismos. La sección b del trío combina notas dobles (terceras y sextas) con cromatismos en la voz media y octavas en el bajo, en un tema que se presenta en Sol menor, Fa menor y Do menor para terminar de manera suspensiva en Re mayor. Luego de reexponer todos los temas, el schottisch finaliza con una coda derivada de la introducción.

1. 4. Las polkas

Estas danzas de origen checo tuvieron su apogeo a mediados del siglo XIX gracias a las características de vitalidad y alegría que poseen. En México se comenzó a mencionar la polka en 1845 y era un baile preponderante de las clases altas⁸. Se difundió en todo el país pero se ha arraigado con fuerza en el norte de México hasta la actualidad.

González Pío nos dice que la mayoría de compositores decimonónicos escribieron polkas y Soria no fue la excepción, contando hasta el momento con cuatro ejemplos de esta danza.

Bajo el emparrado es una danza sencilla cuyo primer tema se desarrolla a partir de arpeggios de Sol mayor y Re mayor (I– V) con carácter soñador. El segundo tema contrasta tanto por el matiz (*ff*) como por el dibujo melódico que utiliza terceras y

⁸ González Pío, Nadia: *Historia social de la polka en México (1845- 1910)*. Trabajo inédito, agradecemos a la autora el facilitarnos este estudio. UNAM, Facultad de Música, 2012, p. 2

octavas. El trío juega alternando compases de acordes en contratiempos con otros de acordes repetidos en semicorcheas (Ej. 39). Los movimientos armónicos son básicos (I-V- I- III-I) con alguna dominante secundaria. En la coda presenta los temas A y B sin repeticiones finalizando con brevedad.



Ej. 39. *Bajo el emparrado*, trío

Mariposeando y *Martellato* son piezas de carácter divertido y extrovertido, con dificultades técnicas de octavas y terceras que las hacen obras brillantes y demandantes. Especialmente la segunda se puede ver como un *tour de force* (Ej. 40).



Ej. 40. *Martellato*, inicio

Tu amor o la muerte fue compuesta posiblemente a fines del siglo XIX, considerando los elementos y herramientas de la publicación, editada por Modesto González sin fecha. Al igual que en las polkas anteriores, Soria presenta una sección en tono menor en la segunda parte del trío, esta vez en Sib menor (Ej. 41).



Ej. 41. *Tu amor o la muerte*, Trío sección B

1.5. Otras danzas para piano

Aunque al parecer no tuvieron la popularidad de los valeses, mazurcas y polkas, varios compositores mexicanos escribieron en las postrimerías del siglo XIX al menos una gavota. La más conocida es la *Gavota en Reb mayor* de Manuel M. Ponce, pero recordemos que en su presentación como pianista y compositor Carlos Chávez estrenó una gavota en 1921⁹, y Soria escribió al menos dos, *La Virgen de mis ensueños* que dice ser gavota- schottisch, y *Linda pecadora*.

La Virgen de mis ensueños, compuesta hacia 1910, fue la pieza que seleccionó el amigo de Soria y pianista Carlos del Castillo para homenajear al autor en la serie de conciertos didácticos que ofreció en Radio UNAM en 1954, cambiándole el subtítulo *Gavota-Schottisch* por el de *Aire de Gavota*, tal vez debido a que el schottisch ya era en ese momento una danza muy pasada de moda.

Con un inicio de carácter rítmico en los agudos, luego de dos compases de acordes en octavos de introducción, la melodía surge de la región media como proviniendo del acompañamiento y de manera titubeante asciende con acordes de II, V

⁹ Espinosa Barco, Blanca: *Silvestre Revueltas y Carlos Chávez- frente a frente*. Chicago, Windmills Editions, 2015 p. 46

y VI grados hasta la dominante en la primera casilla y al llegar a la segunda presenta un acorde de V7 de Mi mayor que enlaza a Mib mayor. La siguiente sección en Sib mayor desarrolla el motivo de acordes de la Introducción con notas de paso cromáticas y luego una serie de enlaces Lab menor-Solb mayor-Reb mayor-Solb mayor, para terminar en un sencillo I-V-I (Ej. 42).



Ej. 42. *La Virgen de mis ensueños*, sección B

Como en otras piezas de la época, Soria repite íntegramente el tema A. El trío introduce un tema de tresillos en escala ascendente y dos cuartos, que elabora de varias maneras, con variedad de matices, primero en los acordes tonales de Lab y en la segunda parte en Fa menor (Ej. 43). Repite la primera sección del trío y luego la primera parte.



Ej. 43. *La Virgen de mis ensueños*, trío

Linda pecadora op. 153 es una danza elegante de salón que se inicia con una breve introducción que presenta ya al tema B de cuatro octavos zigzagüeantes sobre Fa mayor y dos cuartos agudos. El tema A comienza como coral en cuartos pero salta al segundo compás con octavos y la mano izquierda acompaña alternando bajo y acorde. La melodía juega con notas cortas y apoyaturas breves pero vuelve al coral inicial, para terminar sobriamente la sección. El tema B, presentado en la introducción, transportado una quinta superior es alternado con descensos de octavos cromáticos en acordes en primera inversión, dando un carácter humorístico a la sección (Ej. 44).



Ej. 44. *Linda pecadora*, sección B

La repetición del tema A conduce a un trío más extenso (aba) y variado que la sección anterior. El tema tiene apoyaturas cromáticas y articulaciones más cortas y la resolución tempo más animado y octavos en staccato hasta la cadencia. La sección b en Sol menor es más apasionada, con escalas interrumpidas por silencios y bordados cromáticos sobre el sol agudo para provocar un cierto dramatismo. La repetición de la primera sección del trío conduce al *da capo* de la gavota y esta a su vez a una pequeña Coda que recurre al tema B para finalizar.

Las *Dos danzas: Divina y Guapísima*, son piezas de clara influencia cubana. La primera, *Divina*, comienza directamente con el primer tema que mezcla sínkopas y ritmo de habanera durante cuatro compases, en los siguientes cuatro compases un ascenso de tresillos lleva a una conclusión de I-V-I, donde lo importante es el juego rítmico. El segundo tema mantiene las sínkopas del comienzo pero es de carácter más vocal, manteniendo las frases cuadradas. Concluye utilizando nuevamente la frase con que terminó el primer tema. En la segunda sección el juego rítmico es la birritmia 2 contra 3 entre ambas manos durante 16 compases. Las melodías que se van formando en las notas agudas de los tresillos son simples pero expresivas gracias a los tresillos. Una dominante secundaria y un cuarto grado menor hacen de punto culminante de la pieza que termina plácidamente en la tonalidad homónima del comienzo. Esta pieza guarda algunos nexos cercanos con *Cubana* de M. M. Ponce, que sería compuesta dos años después en Cuba (Ej.45).



Ej. 45 a. *Divina*, inicio



Ej. 45b. *Cubana* de M.M. Ponce

Guapísima es una danza breve con ritmo de habanera y melodía de carácter vocal. El acompañamiento de 16avos en *staccato* del comienzo y el acompañamiento del segundo tema anticipa algunos recursos de lo que será el danzón de los años 40 en México. La melodía se desarrolla con bordados sobre cada nota del acorde de mi menor descendiendo paulatinamente del si³ al si², durante ocho compases (Ej. 46).



Ej. 46. *Guapísima*, inicio

En la producción de Soria encontramos también dos *two-steps* o *cake-walk*, derivado del *ragtime* estadounidense, *A media luz* y *Tacubaya*, que aparece como danzón-*cake-walk*. En ambas piezas se muestra un conocimiento del estilo y naturalidad en el uso del ritmo sincopado.

En *A media Luz*, tras una Introducción en la que se pide que el bajo suene como campana, aparece el tema A en la región grave mientras la mano derecha acompaña con contratiempos, los segundos cuatro compases abren el registro con octavas bajando en la izquierda y terceras sincopadas ascendentes en la derecha que anticipan el ritmo del tema B. Este tema está fuertemente emparentado con los *ragtime* de Scott Joplin sin copiar ninguna melodía (Ej. 47):



Ej. 47a. *A media luz* cc. 5-7

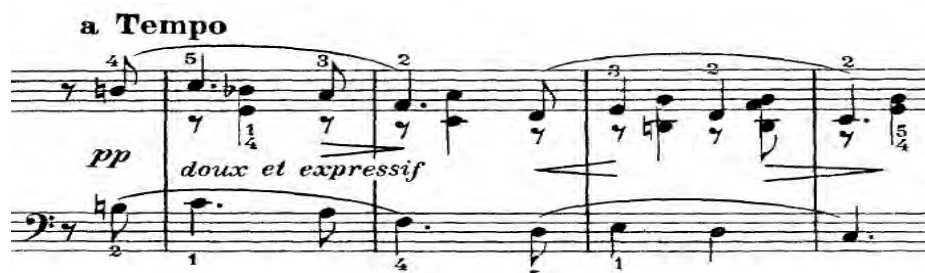


Ej. 47b, *Easywinners Rag* de S. Joplin

En *Tacubaya* el género predominante es el danzón, aún cuando Soria indica *Cake Walk* luego de la Introducción, pues la indicación de tempo *Moderato assai* es más propia del danzón. Ya en la introducción encontramos el característico ritmo de habanera en el bajo que se presenta en la mayoría de compases noes del primer tema. La melodía del tema A, formada de dos acordes descendentes de Sol mayor y Mi menor y rematado por un tresillo de 16avos inducen al juego del tono mayor y menor y del carácter latino y español. Este juego se mantiene hasta el final de la sección. Es en el tema B es donde encontramos rasgos del *two step* o *cake walk*. Comparemos el juego rítmico de la sección con la sección B de la pieza *The little nigar* de C. Debussy en el Ej. 48:



Ej. 48a. Sección B de *Tacubaya*



Ej. 48b. *The little nigar* de C. Debussy

Los temas melódicos son diferentes pero las disposiciones pianísticas de melodía octavada y acompañamientos sincopados son muy similares.

Gualda y rojo suele ser la descripción que se da de los colores de la bandera de España y Soria opta por un “paso doble flamenco” para representarla. Comienza con

una entrada que marca el ritmo y aire de la pieza con acordes del VI y V grados. La melodía se desarrolla por segundas descendentes después de un primer salto de cuarta a la tónica. Los continuos bordados en tresillos de 16avos y las secuencias armónicas I-IV-V o II-IV-V dan un fuerte carácter español (Ej. 49).



Ej. 49. *Gualda y rojo*, inicio

La segunda sección mantiene el carácter festivo pero cambia los motivos a grupos de octavo y dos 16avos en terceras descendentes mientras la mano izquierda sube cromáticamente en octavas. El primer tema se repite pero se alarga con escalas armónicas de mi menor y acordes repetidos con ritmo de pasodoble. El Trío es un derivado rítmico del tema A en modo mayor, enriquecida con un pasaje de dominantes secundarias de Fa# mayor para volver a la tónica. Junto con la obra *Morelos*, son los dos únicos paso-dobles que hemos encontrado de Soria, siendo esta última definida también como marcha.

El bolero *Viva mi tierra* tiene también giros melódicos de corte español (Ej. 50).



Ej. 50. *Viva mi tierra*, tema B

1.6. Las piezas de carácter

En este rubro encontramos las *berceuses*, romanza, fantasía, obertura, *reverie* y hoja de álbum que han sido localizadas. Como hemos visto anteriormente, el autor conocía bien las formas de danza de su época y se permitía algunas licencias y combinaciones; en las piezas cortas mantuvo normalmente estructuras ABA y en piezas más extensas formas más libres.

A flote es una *reverie* que fue premiada en la Exposición Universal de París de 1889, según dijo F. Soria y comentó en su artículo G. Ponce de León. Esta pieza antecede al Manuel M. Ponce romántico por el cromatismo en pasajes dramáticos, que nos remite a piezas como el *Preludio Trágico* o la *Elegía de la ausencia* (1917), del compositor zacatecano (Ej. 51).



Ej. 51. *A flote*, sección B

Los enlaces a acordes situados a terceras mayores descendentes dan una fuerte sensación de pantonalismo, sin llegar a salir finalmente del tono en que inició la sección (Mi menor). El carácter de crescendo y acelerando continuo de los 16avos del

acompañamiento, las indicaciones de desesperación (*Exaltado, estallando, delirante*) y la inestabilidad tonal parece dibujar un momento de pesadilla en el discurso de esta reverie.

En la romanza *Al pie de la vieja torre* encontramos una búsqueda de colorido con recursos pianísticos que recuerdan las transcripciones de ópera. El estilo belcantista muestra su gusto por la música de Bellini, comentada en sus escritos de Veracruz. La estructura es ABC con pequeños puentes y una coda, lo que no encaja con la estructura tradicional de romanza (ABA).

El primer tema, en 2/4, que describe Soria “Come canzona di fanciuli” es un tema sencillo y cantabile que busca mostrar la inocencia infantil acompañado por acordes. Al aproximarse al puente del c. 37 la armonización comienza a oscurecerse con acordes menores del IV y II grados, sugiriendo un carácter más serio. El puente tiene la indicación “recitativo” y la melodía adquiere un carácter de lirismo belcantista, con grupetos que finalizan en intervalos de 6ª y luego 8ª ascendentes. El tema B es propiamente la Romanza (*Andante cantabile*) y es una melodía un tanto estática, con un acompañamiento de octavos que recuerdan un arpa (Ej. 52).



Ej. 52. *Al pie de la vieja torre*, Sección B

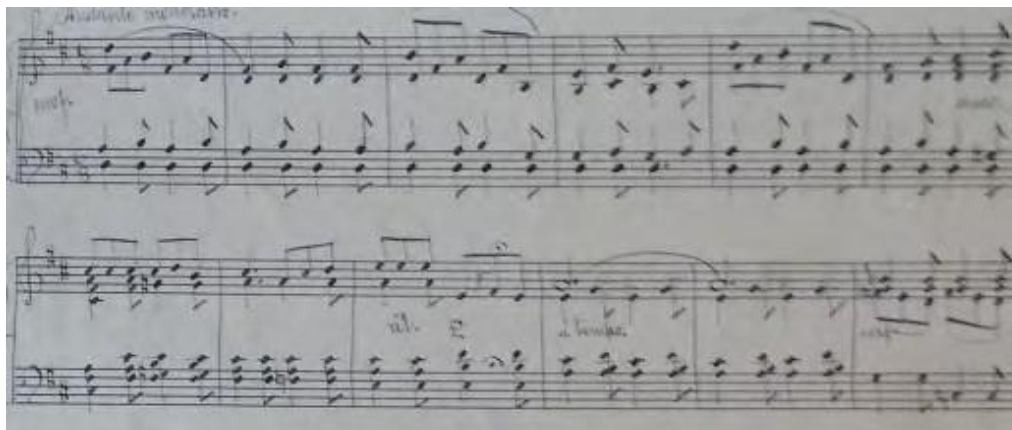
El siguiente puente, compuesto con acordes en forte y ritmos punteados, se suaviza paulatinamente y nos lleva a una conclusión dulce del *Andante*. La entrada súbita del tema C en Re menor, acompañado por 16avos que ascienden y descienden en

arpeggios sorprende por el contraste y el crescendo de seis compases que lleva al clímax de la obra en un Fa mayor en fortísimo que baja y vuelve a subir como una segunda ola (Ej. 53), para desvanecerse en un trino que se enlaza con un arpeggio zigzagueante de octavos en la mano derecha que baja con suavidad al registro medio y termina en un *pp* *quasi niente*.



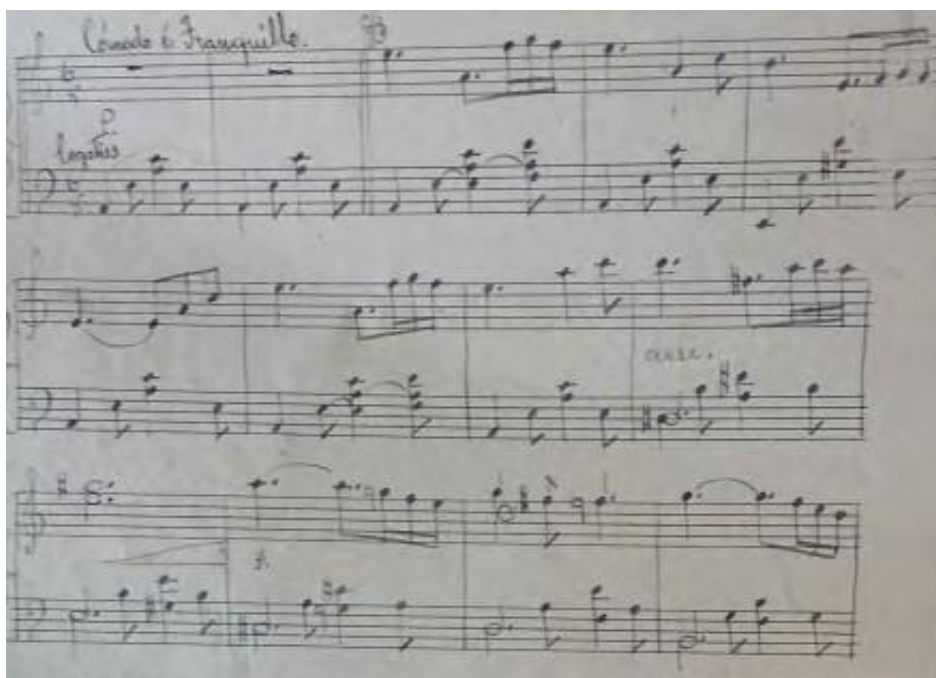
Ej. 53. *Al pie de la vieja torre*, cc.90- 118

Las piezas *Berceuse I* y *Berceuse II* son miniaturas con gran economía de medios pero bien logradas por su carga emotiva. La primera se apega más al carácter de inocencia con su ritmo ternario, suave y constante (Ej. 54)



Ej. 54. *Berceuse I*, inicio

La *Berceuse II*, a pesar de tener el mismo ritmo ternario, se acerca más a un nocturno por su carácter nostálgico y casi doloroso (Ej. 55).



Ej. 55. *Berceuse II*, inicio

1.7. Piezas de carácter patriótico-nacionalista

Aproximadamente entre 1913 y 1915 notamos la aparición en el catálogo de composiciones de Soria algunas obras con títulos patrióticos, como son: *¡Viva mi Tierra!*, *Marcha a Morelos*, *Himno a Chiapas*, *Danza Yaqui* y la *Fantasia Patriótica Dios, Patria y Libertad*. Este giro en su producción nos habla del efecto que debían provocar en su pensamiento y sensibilidad los movimientos revolucionarios y los continuos cambios en el gobierno mexicano, después de los treinta y cinco años de Porfiriato.

Algunas características interesantes de estas obras son las indicaciones de instrumentación de la *Marcha yaqui*¹⁰ (para banda militar), con un tambor que imita el tambor yaqui (Ej. 56), y el acompañamiento del *Himno a Chiapas*, el que por la falta de acolada (que no falta en los pocos manuscritos encontrados de Soria para piano y para voz y piano) además de algunos rasgos poco pianísticos semeja más bien una escritura para cuarteto de marimba chiapaneca (Ej. 57):

¹⁰ Los yaquis son una etnia que se asienta en el norte de México, principalmente en el Estado de Sonora.



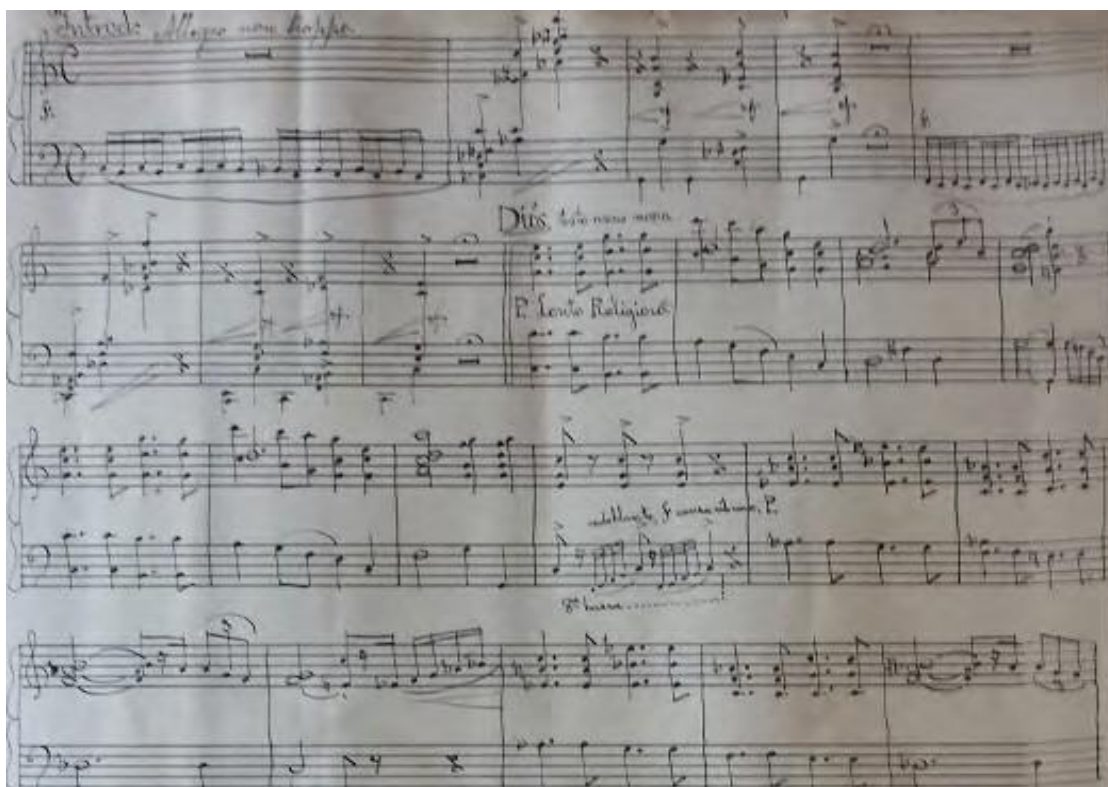
Ej. 56 *Danza yaqui*, inicio



Ej. 57 *Himno a Chiapas*, cc.15-16

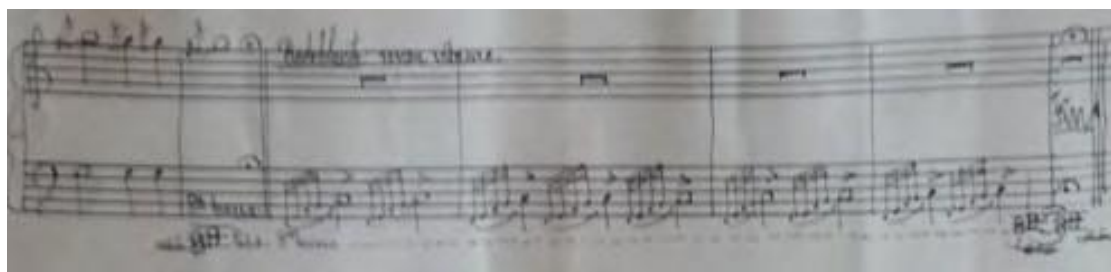
Es importante también señalar que la *Marcha yaqui* es una de las primeras alusiones a la música indígena en el país, luego de la *Marcha tarasca* que aparece en la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, acercándose entonces Soria discretamente (ya que no utiliza un tema autóctono, sino uno propio con carácter de música indígena) al nacionalismo indigenista casi diez años antes que Carlos Chávez.

¡Dios, Patria y Libertad! Fantasía patriótica mexicana descriptiva, es la segunda pieza que explícitamente Soria intenta describir estados y situaciones extramusicales. Tras una introducción misteriosa e imponente por los trinos y acordes disminuidos, presenta el tema de Dios, como un coral solemne en Do mayor. El coral se interrumpe esporádicamente por acordes que se pide interpretar *forte* y *senza vibrare*, para entrar en una segunda frase en Lab mayor- Fa menor que resuelve a Do mayor (Ej. 58).



Ej. 58. *Dios, Patria y Libertad*, Inicio

Luego de presentar dos temas de carácter militar, alternándolos entre sí con pasajes de tresillos, finaliza la fantasía de manera sorpresiva con un cluster de teclas blancas en el registro más grave del piano, imitando un cañón (Ej. 59).



Ej. 59. *Dios, Patria y Libertad*, Coda

La obertura *¡Gloria!* Utiliza un pianismo orquestal, con cromatismos rápidos, trémolos y escalas descendentes en semicorcheas alrededor de temas de carácter popular a la manera de los sonecitos usados por Ituarte y Castro en sus *Ecos Nacionales* (Ej. 60).



Ej. 60. ¡Gloria!, inicio

Encontramos aquí con más claridad el ritmo de huapango que utilizó en la sección B del vals *Magdalena*, ahora con un tema abiertamente popular.

Como se ha podido comprobar en las piezas analizadas, encontramos en la obra pianística de Soria un amplio abanico de estilos y un acercamiento al nacionalismo, todo dentro del lenguaje romántico que manejaron sus antecesores y contemporáneos mexicanos.

En cuanto a la recepción que tuvo esta música en términos generales, contamos con algunos comentarios en prensa en los que se reconocen las capacidades artísticas de Soria como compositor, maestro, pianista y difusor de la cultura mencionados en el capítulo anterior. Además, Garrido destaca las siguientes obras: la “*Colección de diez coros escolares para años intermedios y superiores* que resultó muy útil para los maestros de canto en las escuelas del país”; el “bonito paso doble titulado *Gualda y rojo*, y la gavota *La virgen de mis sueños*” (1910); y el vals *Gajos y capullos* (1913)¹¹.

¹¹ Juan S. Garrido, *Historia de la Música Popular en México*, México, Ed. Extemporáneos, 1974, pp. 28, 34 y 38.

2. Relación de Soria con la poesía modernista mexicana: el *Álbum del corazón*

En el apartado anterior no se ha incluido una de las obras pianísticas más interesantes de Fernando Soria: el *Álbum del corazón*, un ciclo de veinticuatro piezas dividido en dos grupos temáticos: *Suite Romántica* y *Suite Elegiaca*, inspiradas en trozos poéticos de escritores mexicanos. En la primera suite explora las diferentes temáticas del romanticismo: naturaleza, soledad, comunión, idilio, sensualidad, pasión, devoción religiosa, desamor, etc., mientras la segunda medita sobre la muerte desde diferentes perspectivas: la resignación, la vida trascendente, la pérdida, etc. Estos pensamientos fueron abordados extensamente en un movimiento literario surgido en el último cuarto del siglo XIX en Latinoamérica, el modernismo. Dado que este *Álbum* muestra la vinculación de Soria con el movimiento poético modernista latinoamericano, vamos a integrar su análisis en el contexto de este movimiento.

2.1. Características del movimiento modernista en la poesía latinoamericana

Para observar claramente los nexos entre la poesía modernista y los músicos mexicanos de finales del siglo XIX, es necesario hacer una descripción general del movimiento modernista, sus orígenes, ideario y sus símiles europeos.

La aparición de las primeras poesías de carácter modernista sucede hacia 1880 según algunos estudiosos, para otros desde 1875¹. El ideólogo y principal referente del movimiento en Latinoamérica es Rubén Darío.

J. M. Oviedo considera que los primeros poetas modernistas en México fueron: Juan de Dios Peza, Manuel Gutiérrez Nájera, además de Salvador Díaz Mirón, Juan José Tablada, Amado Nervo y Efrén Rebolledo. Estos poetas fueron influidos por movimientos literarios como el simbolismo, idealismo y parnasianismo, que se sucedieron en Francia, pero que llegaron casi simultáneamente a México durante el Porfiriato y en el modernismo se sintetizan en un movimiento polifacético. Comenta V. Fischer:

Por norma general se introduce la idea de que el cambio y la renovación de las formas artísticas no es posible si América se cierra en el provincialismo que hasta entonces la definía y si no se abre a las tendencias desde fuera y las abraza. Los artistas y pensadores entonces beben de muchas fuentes de inspiración que abarcan principalmente todo lo francés (se puede hablar del gran afrancesamiento de las artes hispanas), nuevamente lo anglosajón, ya sea británico o americano, y lo oriental (el interés por lo oriental, sin

¹ Oviedo, J. M.: *Historia de la literatura hispanoamericana* 2. Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 254.

embargo, se debe también originalmente a la influencia francesa), consiguen amalgamar todas estas influencias, soalarlas a un nivel nuevo y crear un pensamiento original².

Aunque surge como una reacción al positivismo y al romanticismo burgués, el modernismo utiliza muchos de los elementos de este último. Mientras el romanticismo nos habla del héroe en lucha y rebeldía, el artista idealizado, el poeta modernista da por perdida la batalla ante la sociedad materialista.

Son los modernistas quienes acuñan la idea de “el Arte por el Arte”, enfrentándola a la filosofía positivista que se manejaba desde el gobierno de Benito Juárez y luego de Porfirio Díaz, que miraba hacia un progreso materialista en detrimento del mundo espiritual, el cual se refugió en un arte idílico de imágenes orientales y arabescas, con una fuerte carga emocional, a veces melancólica y otras exultante, que pretende negar la fría y deshumanizada realidad citadina.

La influencia de las ideas del modernismo no se limitaba a la poesía, sino que se permeó al mundo intelectual en general. Jean Cassou dice, citado por Marco Antonio Acosta: “El modernismo no era una tendencia solo literaria. El modernismo era una tendencia que lo afectaba todo. Lo que llamamos modernismo no es un asunto de una escuela o una forma, sino un asunto de actitud... fue un nuevo encuentro con la belleza, que había sido enterrada en el siglo. Eso es el modernismo: un movimiento entusiasta y liberador, tratando de llegar a la belleza”³.

Esta visión estética guarda similitudes con las características del movimiento modernista catalán de fin del siglo XIX y principio del XX, como podemos comprobar en el estudio de Aviñoa, *Modernisme i Música*. Aviñoa lo define de la siguiente manera:

Si bé el modernisme era la revisió del passat prerafaelita que menava a un decorativisme exhuberant i embogit, si es complaïa en la poesia simbolista i en les vaporositats i les bromes, si exigia un comportament gestual i una actitud vital de part dels seus protagonistes, abillats estraforlàriament, fumadors de pipa i exhibidors de llargues cabelleres, també era un retrobament amb el naturalisme, amb els aires renovadors que venien de l'Europa anhelada i amb la voluntat de construir un país de futur⁴.

Para Aviñoa, este pensamiento permeó en la obra creativa de muchos compositores catalanes de fines del siglo XIX, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Enric Morera, Lluís Millet y Eduard Toldrà entre otros; de manera similar, las

² Fischer, Vera: *El modernismo hispanoamericano: pluralidad de influencias*. Tesis de Maestría. Brno, Rep. Checa, Universidad Mazarykova, 2008, p. 31.

³ Acosta, Marco Antonio: *Después del Modernismo*. México, Instituto de Cultura de Tabasco, 1991 p. 13.

⁴ Aviñoa, Xosé: “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”. Barcelona, Revista *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, p 108.

investigadoras Gloria Carmona y Miriam Vázquez⁵, entre otros, apuntan en distintos artículos y desde diferentes perspectivas, hacia la influencia del modernismo poético en varios compositores mexicanos como Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy, entre otros. Así nos comenta Yolanda Moreno:

Una nueva sensibilidad que se aplicó a sí misma el apelativo de “moderna” nació a finales de siglo. Participaba del espíritu aristocrático y preciosista del modernismo, pero al mismo tiempo compartía los manierismos, sentimentalismos y francesismos que caracterizaban a poetas como Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919) o Salvador Díaz Mirón (1853-1928).⁶

Enrique Granados también recibió fuerte influencia de Debussy en sus *Goyescas*, además su gusto por plasmar la naturaleza y el retorno a lo antiguo, lo sencillo o rústico, como en su poema para piano a cuatro manos *En la Aldea*, obra que utiliza en algunas secciones una armonía de influencia impresionista y en la sección Final, wagneriana. Insistimos en la “sombra” debussyana por las influencias que recibió éste a su vez del simbolismo francés y otros movimientos literarios⁷.

Un caso similar es Eduard Toldrá, quien recurre a enlaces armónicos que recuerdan música del Renacimiento en sus *Vistas al Mar*, basando esta obra en poesías de J. Maragall, o los *Seis Sonetos* para violín y piano inspirados cada uno en sonetos de Trinitat Catasús, Joan Alcover, M. Morera i Galicia, J. Carner, A. Navarro y de J. M. Guasch.

En México encontramos a fines del siglo XIX compositores como Ernesto Elorduy que compone piezas para piano y la ópera *Zulema* inspirándose en sus viajes por Medio Oriente o Ricardo Castro que compone óperas con temas exóticos (*Atzimba*, basada en una leyenda tarasca) o medievales (*La Leyenda de Rudel*) en la que la acción dramática es estática y de influencia modernista en su vertiente simbolista, a decir de la investigadora Gloria Carmona⁸.

2.2. El ciclo pianístico *Álbum del corazón*

A la par de la composición de piezas bailables y piezas de salón, Soria creó el ciclo pianístico titulado *Álbum del corazón*, formado por veinticuatro piezas divididas

⁵ Vázquez, Miriam: “La música mexicana en la época del Modernismo” en *Heterofonía* N° 130-131, México, CENIDIM, 2004, p. 47.

⁶ Moreno Rivas, Yolanda: *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, un ensayo de interpretación*. México, UNAM, 1995.

⁷ Ver: Jarocinski, Stefan: *Debussy: Impressionism & Symbolism*. Londres, Eulenburg Books, 1981.

⁸ Carmona, Gloria. *Álbum de Ricardo Castro*. México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 22.

en dos suites que engloban dos temáticas fundamentales del ser humano: el amor (*Suite Romántica* N° 1) y la muerte (*Suite elegiaca* N° 2). Cada una de estas piezas es encabezada por “pensamientos poéticos”, trozos seleccionados de poetas contemporáneos, la mayoría desconocidos hoy, a excepción de Manuel Gutiérrez Nájera y Adolfo Salazar. Al parecer estos versos inspiraron la música que les sigue, logrando una interesante simbiosis de poesía y música que se presta a diferentes interpretaciones. A continuación describo cada pieza del álbum y su relación con los versos que le anteceden.

Suite Romántica N° 1

Harmonías de la floresta op. 190. Romance en Mi mayor

*Canta, descansando en la enramada
aire forma la armonía de la pradera,
el tierno colibrí, que en la alborada
anuncia con su cantar la Primavera.
Canta para cumplir con la misión
de callar con sus cantos sus pesares
mas canta, lacerado el corazón,
porque nadie lo escucha en sus cantares.*

Basado en un poema de Gonzalo Sánchez G., este romance se inspira en el carácter épico del poema, que relacionaré en cada sección con la poesía a partir de mi conocimiento de la obra y experiencia interpretándola. Se inicia con una introducción majestuosa con acordes disminuidos en trémolos, octavas y acordes en regiones extremas, en un ambiente casi dramático que conduce a una cadencia virtuosística que recorre el teclado cromáticamente hacia abajo y sube con una figuración de arpeggios disminuidos que conduce a un *quasi recitativo* (elaboración del canto del colibrí) que prepara la entrada del tema A. El tema es sencillo pero elegante (canto a la primavera), de dos compases en los que la primera parte son cuartos ornamentados por acordes arpegiados y la segunda es una respuesta de octavos acompañada por acordes en contratiempos de 16avos (Ej. 61).



Ej. 61. *Harmonías de la floresta*, tema A

Este motivo se desarrolla en la dominante hacia la tonalidad de Lab mayor, que conecta con un puente a Do# menor, con énfasis en la dominante secundaria (Sol# mayor), que desemboca en otra cadencia virtuosa con acordes, cromatismos y terceras quebradas que regresa al tema A ligeramente variado para finalizar la sección en Mi mayor. El tema B, más íntimo, romántico y con un acompañamiento de 16avos con el bajo haciendo un contracanto, representa los pesares que intenta acallar cantando. La reexposición del tema A' conduce a una pequeña codetta de arpeggios de Mi mayor en *Adagio* que ascienden a los sobreagudos (resignación al no ser escuchados sus cantos).

¡Bogando sin rumbo! op. 108. Barcarola en Mi b menor

¿Cuál es su historia? ¿Cuál su destino?
 ¿Hacia qué rumbo mi nave irá?...
 ¿Porqué no sigue recto el camino?..
 ¿De dónde viene y a dónde va?....
 Alfonso

Por mucho que quieras bogar
 Nunca tú podrías llegar
 A la ambicionada orilla
 ¡Arroja el timón al mar
 Y plega velas, barquilla!
 N. H.

Sobre un ritmo troqueo ostinato en la zona grave del piano que imita el ritmo y profundidad del mar, se desarrolla la primera sección de esta barcarola con un tema de acordes oscuro y entrecortado cuya melodía dibuja un arpeggio de Mib menor, pasa al iv

grado y vuelve a la tónica en la primera semifrase, mientras la segunda conduce a una cadencia a la dominante. La segunda frase es una repetición de la primera, con conclusión en la tónica. El carácter de incertidumbre y pesimismo ambienta perfectamente los dos primeros versos del primer cuarteto. El tema B se desarrolla en la tonalidad relativa con un diálogo entre soprano y bajo de carácter vocal con un acompañamiento de acordes en la región media que omite los tiempos fuertes. El juego rítmico y el cambio de la melodía de un registro a otro, describen posiblemente los versos que hablan de un camino con desvíos y la falta de dirección. El diálogo lleva a un punto climático en la soprano en notas dobles sobre la dominante de Mib mayor que conduce al tema C, con carácter de canción popular mexicana, acompañada por arpeggios en la mano izquierda. Este tema puede significar los intentos de dirigir el rumbo de la vida que resultan infructuosos. El tema concluye las dos veces que se presenta en una serie de enlaces de acordes disminuidos y sus resoluciones a ii, iii, vi, i y v grados, resolviendo a la tónica original y a una coda que retoma la cabeza del tema inicial, como significando la resignación a la suerte (Ej. 62).



Ej. 62. ¡Bogando sin rumbo! tema C, cc. 34-50

Cielo y mar op. 166. Barcaroletta en re mayor

*Cielo y mar volubles son:
Y Dios quiso colocar,
El cielo en el pensamiento
Y el mar en el corazón
N. H.*

En esta pieza el mar vuelve a ser elemento principal, simbolizado al comienzo por el acompañamiento de vaivén. En la mano derecha se presenta un tema cuadrado de octavos *cantabile* y sencillo, que desarrolla la voz del alto, mientras la soprano y el tenor presentan un contracanto de cuartos con puntillo octavado. En la segunda frase el tema del alto pasa a la soprano y es variado cromáticamente, mientras alto y tenor acompañan con cuartos con puntillo en terceras y el bajo enlaza el acorde de La mayor con el de Sol con séptima, dando una sensación de inestabilidad modal, tal vez para recrear la volubilidad del cielo y mar que habla el poema. La primera frase se repite, terminando plácidamente la sección; el carácter de esta primera sección se puede relacionar con la idea “el Cielo en el pensamiento”. Una progresión de escalas de 16avos ascendentes y descendentes sobre el acorde de Sol menor que conduce, primero a La mayor y la segunda vez a Re mayor, conforma la segunda sección, repitiéndose una octava abajo. El ambiente, más apasionado, convulso y agitado, puede describir la frase “y el mar en el corazón” Para concluir, retoma el inicio del tema A, sin octavar el tenor y con una cadencia plagal menor repetida.

Al son de los remos op. 157. Barcarola a la habanera

*Ven a mi lado; suelta los remos
ven, un momento reposa aquí
y los luceros brotar veremos
en ese manto de azul turquí*
M. Gutiérrez Nájera

Esta pieza desarrolla el ritmo de habanera simultáneamente con una combinación de seisillo de 16avos y dos octavos, que se invierten en registros en la sección media, para volver a sus posiciones originales en la reexposición del tema A. El seisillo recuerda como rasgo pianístico el *Preludio en fa# menor* op. 28 de F. Chopin (Ej. 63).



Ej. 63. *Al son de los remos* cc. 1-10

La melodía, de intervalos que saltan de un registro medio al agudo siguiendo el ritmo de la habanera pero ornamentado por un arpeggio, se tranquiliza con acordes cada segundo tiempo; este juego de inquietud y paz representaría ese doble mensaje de contemplación y deseo que esconde el poema de Gutiérrez Nájera. La marcha armónica que sigue esta sección se conforma de grados tonales y alguna dominante secundaria sin modulaciones. La segunda sección aparece con fuerza y sin preparación, la melodía en acordes de la mano derecha mantiene el ritmo de habanera y el arpeggio de seisillo pasa a la mano izquierda, como comentamos anteriormente. El carácter del tema es arrebatado, desembocando a una cadencia suspensiva y su respuesta es en piano y sobre la dominante. El puente se forma con el mismo seisillo en la zona grave y el enlace repetido de iv-v, que nos lleva a la reexposición del tema A y luego a una coda que mantiene los mismos dibujos rítmicos y asciende sobre una secuencia armónica de iv-I-V-I, concluyendo en un arpeggio brillante de I con 6ª agregada.

¡Soñemos! op. 189. Serenata romántica

*Soñaremos muchas cosas
que se ocultan amorosas
en las almas candorosas
de los tristes pastorcillos lugareños.
Y que son como racimos
de caricias y de mimos
que nosotros solo vimos
en la noche, toda fé, de nuestros sueños.*

M. Zurita

Expresiva pieza de carácter misterioso o introvertido que se inicia con un acorde arpegiado de Do menor sobre el que se desarrolla una melodía de aparente sencillez que se desarrolla con un mismo ritmo -mitad con puntillo y tresillo de octavos- toda la sección, encontrando que los cambios interválicos del tresillo son los puntos expresivos de la melodía. La falta de un clímax franco en la sección nos remite al poema del encabezado, en el cual no se describen los sueños directamente, solo se sugieren. El tema B continúa con el mismo ritmo del tema A pero cambiando el registro, el modo y realizando la melodía en terceras con un acompañamiento de acordes sincopados. Estos cambios imbuyen a la sección un carácter de confianza, pasión y calidez, congruente con el segundo verso de Zurita, en el que el poeta explica el contenido amoroso de los sueños. La repetición del tema A es idéntica pero conduce esta vez a la tonalidad homónima que retoma el tema B incompleto para elevarse en un acorde de ii7 en octavos a la región aguda y concluyendo en la tónica en el mismo registro agudo, como dejando los sueños y pasiones en el ámbito de lo irrealizable o intangible.

¡Tristeza y desesperación! op. 103. Romanza dramática

*¡Ah! Yo sé lo que sufren los mortales
con la duda en el alma retorcida,
y conozco las sombras espectrales
que ennegrecen del áspid las mordidas*
M. Ulloa

Esta romanza se inicia con un motivo punteado sobre la dominante que es imitado por la mano izquierda y luego interrumpido por acordes punteados de ii7 que llevan a la dominante otra vez. Pasajes cromáticos en la región grave conducen al *Allegro* de acompañamiento sincopado con acordes que cambian por movimientos cromáticos del bajo, mientras una melodía de carácter ansioso (representación de las dudas en el alma que menciona el verso) se desarrolla en la marcha armónica mi menor-sol mayor-si menor-mi menor, concluyendo en una cadencia i-iv-V-IV (cadencia rota) en un cambio de tempo a *Moderato*, puente donde un coral conduce a un acorde en *ff* de mib mayor y desciende por medio de enarmonías otra vez a Si mayor7. El *Andante cantabile* consta de una melodía cuadrada de octavas de cuarto que se repiten y descienden cromáticamente mientras un acompañamiento de acordes en 16avos recuerda por sus movimientos cromáticos al preludio en mi menor de Chopin del Op. 28. El tema C irrumpe impetuoso y expresivo en mi mayor en una frase cuadrada que conduce primero (4º compás) a mi mayor delicadamente, luego a Do# menor (8º

compás) y después de cambios bruscos de matiz a V7 de mi menor para repetir el tema del *Andante cantabile*. Este tema ahora se enlaza al *Allegro* del comienzo que se diluye en un *Adagio* que reafirma el mi menor final.



Ej. 64a. *Tristeza y desesperación*, tema B, cc. 28-33



Ej. 64b. F. Chopin, *Preludio en mi menor* op 28 N° 4

El canto del proscrito op. 104. Romanza sin palabras

¿Quién eres tú, que sin llorar te quejas,
semejando suspiros en tu canto?

¿Quién eres tú que cuando cantas dejas
lentos los ojos de copioso llanto?

S. A. Silva

Yo quiero que despierten a mi canto
Los que sufren las penas que he sufrido;

que se cobijen con el mismo llanto
De ese jirón de luz que he recibido.

M. Ulloa

Con una brevísima introducción se presenta en la región grave el tema A (frase de cuatro mas seis compases), que es un arpeggio del acorde de Sol con 6ª agregada, acompañado en la mano derecha por acordes en contratiempo, dando al pasaje agitación. La secuencia armónica siguiente: vi-iii-vi-ii7-V posee un colorido poco común en las marchas armónicas de Soria y de otros compositores mexicanos de la época, que al repetirse es sustituido por enlaces de acordes disminuidos primero sobre

sol# y en el segundo período (cc. 12 a 21) sobre Do#. La sección media con sus enlaces Sol menor-Re menor y Do menor-Re mayor, adquiere un carácter modal de conflicto o lucha, contrastante con la claridad del comienzo del tema A, que pareciera describir los primeros versos del trozo de Ulloa. El regreso al primer tema es conciliador, finalizando luego de una presentación completa del período, con una Coda de seis compases sobre el acorde de sol mayor en la región aguda, dejando una imagen sonora celestial.

Nostalgia vespertina op. 111. Canzonetta Mignon

I
*En el piélago azul, el opalino
 crepúsculo se esfuma lentamente
 la púrpura se apaga en el Poniente
 y en el lago sonoro y cristalino.*
 I. A. Muñiz

III
*La campana que dobla lentamente
 a la oración invita y al reposo.
 Solo turba el silencio de esa hora,
 el tristísimo arrullo quejumbroso
 que la tórtola mística y doliente
 en el espeso robledal rumora.*
 I. A. Vázquez

II
*Me gusta ver los cielos estrellados
 en las cálidas noches del estío.
 Y en la hora del crepúsculo sombrío
 Mirar los horizontes incendiados.*
 N. H.

IV
*Contemplando del cielo lo profundo
 Arrastra el cuerpo al alma entristecida,
 que se envuelve en las sombras del planeta
 con su lira sagrada de poeta.*
 M. Ulloa

Pieza de estructura casi monotemática, pues los temas B y C son derivados de A, pero a pesar de mantener la misma rítmica no es el mismo tema en cada sección. Sobre un arpeggio de Reb mayor se presenta un motivo anacrúsico que descansa en la novena de Reb y luego desciende en zigzag a la quinta de la tónica. Este tema se repite y se varía hasta concluir en el c. 9, del cual surge otro tema también anacrúsico (B) con la misma rítmica del anterior pero con una dirección melódica distinta ya que las cuatro veces que aparece en diferentes alturas, desemboca en apoyaturas armónicas largas (mitades). En la tercera y cuarta presentación del tema B, luego de un *crescendo e animandosi* llegamos a un *ff disperato* que es el punto culminante de la pieza. El tercer tema, C, recupera el zigzag de los octavos pero pierde la anacrusa y la resolución larga de A, repitiéndose inmediatamente una segunda abajo y enlazándose con dos compases de octavos que llevan a la repetición de este tema. Soria utiliza en todas las secciones muchos acordes con séptima, novena y oncena, que le dan a la pieza un carácter intimista. La Coda utiliza una cuarta derivación de A con un tema que desaparece en un *pp rall* pero es interrumpido por siete acordes de reb en *fff* sin tercera, con la indicación “campana del Angelus”.

Invernal Op. 160. Legenda (*sic*)

*Duerme en silencio y soledad sumido,
bajo la escarcha, aletargado el mundo,
como duerme, del pecho en lo profundo,
El amor bajo el hielo del olvido...*
N.H.

Una quinta (Lab-Mib) repetida cuatro veces, con la indicación “campana di lontano”, da inicio a esta oscura pieza en la cual se presentan tres motivos diferentes en su primera sección, que son repetidos como reafirmando su aparición, y poco a poco dinamizan rítmicamente la obra. El primero se forma con el acorde arpegiado de lab menor con síncopas en los últimos cuartos de cada tres (el compás es 6/4). El movimiento armónico a Mib menor da entrada al siguiente motivo en su homónimo mayor, agilizado por la indicación “animandosi” y un contrapunto sencillo en la voz media de cuartos que ascienden y descienden conforme el tema de carácter valseado concluye en mi b mayor con repetidos enlaces al acorde de lab menor. El tercer motivo toma una decidida dirección ascendente y acelerando que culmina en un acorde de ii7 en *forte* y desciende paulatinamente en zigzag, acompañada por el contrapunto de la voz media que surgió en el segundo motivo. Este contrapunto puede relacionarse con el mundo que “duerme bajo la escarcha y el silencio”. La siguiente sección en Mi mayor, inicia con timidez un tema que consta de un bordado superior y un salto de cuarta ascendente. Aunque el tema parece perder energía en su primera presentación, en el sexto compás cambia el salto de cuarta por saltos de sexta, llevando a un *ff* sobre el acorde de II7, que lo emparenta con el clímax de la sección anterior. Este tema en mi mayor se puede relacionar con el amor que surge e intenta no ser sepultado por “el hielo del olvido”. En una abrupta modulación cromática, volvemos a la sección A, que es repetida completamente, para concluir en una coda en la b mayor con un tema derivado de la sección B (tema del amor), pero sin saltos ascendentes. Concluye la pieza con una cadencia plagal con acorde de IV menor.

A María la del cielo op. 101. Plegaria

*Es que nace la fe, cual Venus nace,
de los abismos en la amarga ola
y las tormentas, al nacer deshace
con la virtud de su palabra sola.*
M. Ulloa

Pieza de carácter dulce y elevado que comienza con una introducción que parece preguntar o implorar por los breves motivos que concluyen en acordes del vi y IV con

fundamental ascendida, para culminar en un V7. El tema A se desarrolla ascendentemente siguiendo el arpeggio de Si mayor, mientras el bajo canta una escala diatónica descendiendo al IV alterado nuevamente y en medio de ambas voces acompañan dobles notas en octavos. La segunda frase responde con mayor energía con un motivo que salta una octava ascendente para bajar con el arpeggio del V7 en octavos, saltando una novena al VI7 como dominante auxiliar, que conduce a una cadencia suspensiva que enlaza con la repetición del tema A. Esta segunda presentación concluye la sección en la tónica de si mayor que modula suavemente a mi mayor, conduciendo a un tema B un tanto más estático de notas largas y repentinas inflexiones a Sol# mayor. Repite el tema que ahora concluye en Fa# mayor para volver al tema A que se presenta sin variación, hasta que al finalizar la pieza retoma la pequeña coda del tema B, que juega con un ii descendido, a manera de acorde napolitano.

Dolce tenerezza op. 195. Foglieta d'album

*¡Mírame así!...con húmeda mirada,
con la hermosa arbitud de quien implora,
con el alma en los ojos retratada,
sonriente, cariñosa, seductora.*
Lui-Sauz

Pieza de carácter coral, en la cual encontramos progresiones armónicas e inflexiones a tonos lejanos que no habían sido usadas por Soria con anterioridad en tan breves espacios. El tema alterna ritmos punteados con notas largas y tresillos de octavos, que nos transmiten el inicio imperativo del poema y que serán utilizados en diferentes disposiciones a lo largo de la pieza. La ambigüedad tonal al inicio de la pieza (apariencia de Mi menor) se resuelve en el c. 6 (Sol mayor), para cambiar rápidamente a Mib mayor, que no se afirma y regresa a sol mayor. Un sorpresivo acorde de Sol menor lleva como anacrusa al apasionado tema B, que “titubea” entre Re menor y Fa mayor, como sucediera al comienzo de la pieza con el tema A, pero finalmente convergen en re mayor con gran suavidad. Se repite la primera sección sin la variante con una Coda que adorna el acorde de tónica con apoyaturas cromáticas y bordados que alteran la sensible, dando un ambiente sensual, recreando el final del verso seleccionado.

Amor y celos op. 130. Diálogo descriptivo

*Tengo celos del todo en tus anhelos:
que tú besabas a Jesús he visto,
y aunque Jesús es Dios, yo tengo celos,
no vuelvas a besar a Jesucristo.*

En esta obra, Soria describe una relación amorosa, desde el primer encuentro hasta la separación violenta de los enamorados. Cada sección incluye la acción o sentimiento que intenta proyectar con rasgos cómicos o de ironía. Es esta de las piezas, junto con algunas canciones infantiles, en las que mejor se muestra la faceta humorística de Soria. Inicia con un tema -Invitación- a manera de coral *pianissimo* entrecortado por silencios, casi tímido que poco a poco avanza desde el 1er grado al quinto con notas de paso y un bordado inferior cromático. Aquí Soria sutilmente introduce el motivo que dará unidad a la pieza: el intervalo de cuarta ascendente anacrúsica. A mitad de la frase cambia del *pianissimo* inicial a un trozo de *molta espressione* sin silencios, acentos en el IV y iii grados para volver a I, retomando el ritmo del inicio con un uso reiterado del III mayor, hasta conducir a una cadencia suspensiva al V7 en *fortissimo*. La siguiente frase es casi igual, salvo que ahora el pasaje cambia de Invitación a Seducción y la llegada a V7 es más decidida con acordes tonales y sin el III. En el c. 13 -Tiernas palabras- el tema A ya tiene un acompañamiento, aunque tiene el mismo carácter tímido de la Introducción y se mantienen los silencios, cambia en el 3er compás al IV grado para entrar a la sección de Dudas, que lleva a una cadencia a si menor que interrumpe el acorde de V7 de Sol mayor, volviendo al tema A que ahora significa Caricias. En el c. 25 una nueva variación encamina la historia hacia las Sospechas, manteniendo el ritmo punteado pero en línea continuada más legato en sonoro re mayor. La entrada de la Tristeza en Sib mayor nos lleva en progresión I-V al relativo menor, dejándonos nuevamente en V de Sol mayor. El siguiente pasaje -Desconfianza- toma el inicio del tema A (variando la conclusión y hace una progresión ascendente que acelera y crece con este motivo, enlazando I-ii, II7-V, III7 y terminando vi-ii7- I-V7, desembocando en un *Allegro* -Recriminaciones- en *fortissimo*, de línea casi operística. Nuevamente la cuarta Re- Sol es utilizada y variada para dar forma a los motivos aparentemente nuevos de esta sección. El acompañamiento de tresillos y octavo agrega pasión al trozo, permitiendo en el silencio de octavo que la melodía se mueva con libertad subiendo y bajando, haciendo inflexiones de Sol mayor a La menor y regresando a Sol. La entrada a la sección siguiente – Felicidad perdida- c. 52, se marca por el cambio a Sol menor y a *pianissimo*, sin variar la rítmica ni el juego melódico anterior, lo que mantiene el trozo en agitación, conduciendo el pasaje a las secciones en *fortissimo* de Amenazas y Furor, en donde presenta la cuarta ascendente (Re-Sol) que lleva al clímax de la pieza en un acorde de Lab mayor y un descenso cromático hasta un trino en Re2. Este trino prepara

la entrada a la Coda (*Allegro Brillante*) con las secciones Ruptura y riña y Separación y Odio, caracterizado por escalas, octavas y acordes a gran velocidad, concluyendo abruptamente en Sol mayor.

***Suite elegiaca* N° 2**

¡Más allá de la vida! op. 147. Meditación

I

*¿Es el fin de la vida nuestra muerte?
¿O es la muerte el principio de otra vida?*
Ramón de Campoamor

II

*¿Es que acaso en la bóveda del cielo
Se escuchan los sonidos de aquí abajo?*
C. Bramé

III

*Me entristecen los cánticos sagrados
y el cruel misterio del sepulcro frío
y entre las garras de supremo hastío
sollozar mis ideales ignorados.*
N. H.

Esta primera pieza de la *Suite elegiaca* nos transmite ya el ambiente general de tristeza, desconsuelo, resignación y aceptación que predomina en toda la obra. Desde la Introducción vemos ya la gran economía de elementos que maneja Soria en esta y la mayoría de estas piezas, un acorde de vii⁷ doblado en ambas manos, cuya séptima descende cromáticamente para resolver en el acorde de tónica, se repite en los siguientes compases, cambiando solo la inversión de los acordes y reafirma la tonalidad en los cc. 5 y 6.

El tema A se eleva primero a la fundamental aguda, descansa en la V⁷ y descende a la octava paulatinamente en una frase cuadrada, siempre acompañada por el bajo a la décima o haciendo sextas y síncopas en las voces intermedias. La segunda frase casi repite la secuencia pero logra ascender a La 4, incrementando la tensión con acordes disminuidos y descendiendo a la dominante. El siguiente período inicia igual que el primero pero en su quinto compás un cambio súbito a Reb mayor rompe la inercia que se creaba con las frases anteriores. Después de la sorpresa, elegantemente con una enarmonía regresa a Fa mayor, finalizando la primera sección. En el tema B encontramos un manejo interesante del acorde del vii grado a lo largo de los cinco compases de la sección, por su aprovechamiento armónico y melódico a la vez. Un motivo de tres notas descendentes se repite una tercera arriba en cada siguiente compás, hasta explotar en el punto climático de la pieza, un *fortissimo disperato* que descende inmediatamente en octavas sobre el mismo acorde de vii (Ej. 65) y reposar en la V con la quinta ascendida que atrae, primero a la repetición y la segunda vez a retomar la

primera sección, que se repite idéntica. La coda es la repetición de la Introducción, como representando un nuevo inicio o una nueva vida, citando el primer verso.



Ej. 65. ¡Más allá de la vida! cc. 23-28

Llorando en silencio op. 110. Lieder- Impromptu

*Bendigo mis dolores y los canto
con mi lira de hierro, siempre erguido
y, aunque en el golfo del penar me encuentro,
mis lágrimas de hiel corren por dentro.*

La pieza se inicia con una introducción de diez compases formada por dos frases de cinco compases muy similares, rasgo ascendente de octavos con cromatismos y apoyaturas que, aún cuando la segunda inicia una segunda mayor arriba que la primera, ambas culminan en la dominante en la región aguda. En el compás 11 la mano izquierda marca el carácter resignado de la pieza, dando pie a la entrada del tema A. Este tema es romántico, expresivo, con un aire de esperanza y estructurado en cuatro frases cuadradas que conducen a una cadencia a do menor. El tema B se deriva del tema A, por mantener la misma rítmica pero ahora la textura es más orquestal, con octavas y acordes con movimientos en las voces intermedias en ambas manos. Un continuo crescendo nos lleva a un *fortissimo disperato* que sorpresivamente concluye en un pianissimo de ambiente introvertido que finaliza la sección, que recuerda la segunda sección del verso seleccionado. La coda hace al mismo tiempo las veces de reprise al presentar los compases tres y cuatro del tema A y terminando con los primeros tres compases de la introducción.

¡Lágrimas de sangre! op. 102. Romanza sin palabras

*Yo sé los invisibles estertores
del que fija en el polvo la mirada,
y conozco del cráneo esos vapores*

que de noche calcinan la almohada.
M. Ulloa

Con una introducción de octavas en la región aguda que recuerda campanillas y luego desciende al registro medio, se inicia esta pieza. El tema A aparece en el compás 6 con una elegante melodía zigzagueante, que emplea intervalos de tercera, segundas y séptimas alternadamente, con una rítmica continua de blanca ligada a un octavo y luego tres octavos (de manera similar a la pieza *Llorando en silencio*). Esta frase cuadrada finaliza en una cadencia a la dominante que reinicia el tema A pero con una progresión ascendente de apoyaturas cromáticas que extiende a diez compases esta segunda frase. El tema B entra directamente en Reb mayor con una melodía más animada y variada, con acompañamiento de octavos en acordes, transmitiendo un sentimiento de heroísmo. Una secuencia de frases con terminación en sínkopas en el segundo tiempo incrementa la tensión hasta llegar a un *fortissimo con angoscia* que resuelve delicadamente en un descenso de sextas a reb mayor (Ej. 66).



Ej. 66. *¡Lágrimas de sangre!* cc. 32-39

El regreso a Fa mayor es directo casi sin preparación, repitiendo 17 compases del tema A y en la resolución del c. 57 entra a la coda que utiliza algo del acompañamiento del tema B y cadencias plagales con el cuarto grado menor, denotando cierta amargura que es interrumpida por un ascenso de terceras hasta un *disperato fortissimo* en la dominante, para luego volver a las cadencias plagales en octavas y concluir en arpeggios suaves de Fa mayor.

Penas secretas op. 106. 1ª *Berceuse*

*Triste en los mares
va la gaviota,
buscando incierta
playa remota.*

*Triste en los aires
la golondrina,
que a ajena patria
veloz camina.
Y en estas horas
triste de mí.
I. D. P.*

Tras una introducción en 2/4 con trémolos en la mano derecha y un descenso cromático del bajo hasta la dominante inicia esta oscura canción de cuna en 6/8. La melodía remarca el modo menor iniciando en el tercer grado y luego asciende a saltos a la tónica para bajar paulatinamente al quinto grado en el registro inferior en una frase de nueve compases. El acompañamiento del bajo tiene fluidez por el movimiento de terceras que recuerdan las barcarolas de la *Suite romántica*. La segunda frase es casi idéntica pero termina en la tónica en una frase cuadrada. El tema B, después de un inicio un poco tímido, toma impulso con el empleo de octavas y cromatismos que la llevan a la novena menor de la dominante la primera vez y a la novena mayor en la segunda vez, para resolver en fa mayor. La repetición del tema A es igual a la primera vez y termina en una pequeñísima y pesimista coda que solo repite el acompañamiento en Sib menor.

Hojas de hiedra op. 150. 2ª Berceuse

I
*Es que traje tan solo a la vida,
de un dolor infinito la herencia,
y mis horas viví, como el ave,
que arrojan del nido las rudas tormentas!*

III
*Y por eso mi lira no sabe
entonar mas que lloros y quejas
que mis blancos, mis blancos ensueños
tornáronse en sombras muy negras... muy negras!*
A. Falco

II
*Y por eso mis cantos son tristes,
porque en ellos se vuelcan mis penas,
porque en ellos palpitan recuerdos,
Que en mi alma dejaron heridas abiertas!*

Pequeña pieza de estructura poco común, formada por tres temas de distinto carácter y apenas similitudes melódicas y rítmicas. El ritornello recuerda el cantabile de la segunda balada de F. Chopin, tanto en la rítmica como armónicamente (Ej. 67), pero aquí, al repetirse insistentemente después de cada tema, adquiere un carácter de tristeza e impotencia ante la adversidad que comenta el poema.



Ej. 67a. *Hojas de Hiedra* cc. 5-9



Ej. 67b. *Balada* N° 2 de F. Chopin

El tema A inicia directamente con un acorde y un ascenso de dieciseisavos casi como grupetos en la soprano y una cromática ascendente en el bajo, que conduce a una melodía de cuartos y octavos que descienden por cuartas hasta una cadencia a la dominante. A la mitad del 5° compás aparece el ritornello, con la melodía guía primero y contestando en las voces intermedias, en una idea de dos compases que se repite idéntica. Esta primera frase de ocho compases se repite sin variación hasta la aparición del tema B, un trino en dieciseisavos sobre la dominante de Reb mayor que lleva a una progresión de dieciseisavos en octavas que termina abruptamente en fa mayor para dar entrada al ritornello. Al igual que el tema A, esta frase se repite sin variación. El tema C es un tema en do mayor en acordes, derivado del ritornello que es acompañado en el bajo por dieciseisavos que ornamentan cromáticamente la tónica y dominante. A diferencia de los dos temas anteriores, el tema C sólo se presenta una vez, para dar entrada al ritornello que en su quinto compás sufre una extensión, similar al “muy negras” repetido al final en el poema, que se transforma en una breve coda que desaparece en un *ppp* y nos sorprende con un último acorde en *ff*.

Rumor de sollozos op. 151. *Reverie* patética

I

*Es mi dolor un cisne que abre las alas
sobre el pérfido lago de la existencia,
y que yergue, simbólico la opulencia
y el origen olímpico de sus galas.*
J. J. N. Domínguez

II

*¿Pero, qué puedo yo? Mi triste canto
se parece al del cisne moribundo,
que alza la voz, pero le ahoga el llanto
Y calla, presa de dolor profundo.*
R. Barragán

En esta pieza, de continuos arpeggios abiertos en la mano izquierda, encontramos sugerencias de digitaciones en los primeros diez compases, aunque la partitura no especifica si son del autor o del editor, pero dado el carácter pedagógico de nuestro compositor, suponemos que son de su autoría.

Luego de una brevísima introducción, comienza una melodía octavada que desciende por episodios desde el Sol5 hasta el Si3, en una frase cuadrada armonizada

con acordes tonales, I, IV y V, enlazados por dominantes secundarias. La frase se repite cambiando la cadencia a la dominante por una cadencia plagal. Encontramos aquí que la escritura pianística, octavas en una mano y arpeggios extendidos en la otra, podría parafrasear las alas del dolor-cisne con las manos del intérprete.

La segunda sección mantiene la rítmica del primer tema (mitad ligada a octavo y tres octavos), así como los arpeggios de acompañamiento, pero además del cambio a sol mayor adquiere paulatinamente un carácter épico e intenso, con la repetición de acordes y el crescendo continuo al forte. El diseño melódico pareciera dibujar el canto ahogado del cisne que describe el poema (Ej. 68).



Ej. 68. *Rumor de sollozos*, cc. 19-26

Esta frase cuadrada se repite también, concluyendo en un sol mayor que inmediatamente vuelve a Mi menor, retomando el tema A. Este regreso no tiene variaciones, exceptuando el final de la cadencia plagal que resuelve al homónimo mayor, lo cual permite una reiteración completa del tema B en mi mayor, finalizando con una pequeña coda que más que optimista, suena resignada.

Canción del desterrado op. 116. Dolora

¡También de dolor se canta! ¡Qué triste es ese "Lied"! semeja llanto:
 N. H. Son quejas amargas y no un canto,
 tristes notas que invitan a llorar.
 Parece que miro el huerto solo,
 secas las flores, llorando Apolo,
 ¡Ni una alondra que vaya allí a trinar!
 Américo

Oscura pieza cuyo primer tema canta en región media grave notas largas unidas por tresillos al final de cada compás. Esta melodía es acompañada por acordes cortos que marcan la armonía y el ambiente pesante del primer tema. La primera cadencia, en el c. 8 nos deja en Si mayor como dominante de un Mi mayor que tarda cuatro

compases en aparecer, para regresar paulatinamente a La menor. El tresillo del último tiempo del c. 16 conduce al tema B, un coral aparentemente en Do mayor, que modula cada dos compases, primero a Fa mayor, luego La menor y luego Mi mayor, para repetir toda la progresión y conducirnos al tema C, en La mayor. Este tema, que contrasta con los primeros por su lirismo y el acompañamiento de tresillos en arpeggios, se eleva en la segunda frase a un fortissimo que se disuelve de inmediato para terminar en una coda que utiliza el inicio del tema A. El carácter apasionado y casi dramático del tema C, nos hacen vincularlo al llanto de Apolo que menciona el poeta, mientras que los primeros versos encuentran su recreación sonora en los temas A y B.

Ramo de acacias op. 115. Melodía elegíaca

*Yo te saludo, ¡oh! muerte redentora
Y en tu esperanza mi dolor mitigo,
obra de Dios perfecta: no castigo,
sino don de su mano bienhechora.*

M. Ulloa

*¡Oh! de un día mejor, celeste aurora
Que al alma ofrece perdurable abrigo,
yo tu rayo benéfico bendigo,
y lo aguardo impaciente de hora en hora.*

F. Belart

*Imagen bendecida de la muerte,
cuanto tranquila el ánima te espera
aspirando a vivir de mejor suerte!*

Se inicia con una introducción inestable, desde *pp*, con un motivo melódico inmóvil en sus primeros compases pero que crece y asciende a la dominante, mientras los trémolos de la mano izquierda se mueven cromáticamente hasta llevarnos al inicio del tema A en Do menor. Este tema apasionado, de octavas y acordes, impondrá su rítmica y acompañamiento a lo largo de toda la obra, de tal manera que el segundo tema se diferencia del primero por el modo mayor y la interválica más cambiante que maneja. El impulso de los arpeggios abiertos del bajo y las continuas tensiones que guardan los primeros tiempos de cada compás que se liberan en las series de octavos de los segundos tiempos, infunden un carácter heroico y retador, acorde al saludo a la muerte que hace Belart en su poema.

Una flor en su tumba op. 115. Marcha fúnebre

*Ya no temo al naufragio de la muerte,
¡esa muerte de todos tan temida,
que no es más que el inicio de otra vida!*

M. Ulloa

*Piensa que cosa más rara:
siendo tan pequeño un niño
Puede morir, y al morir
dejar el mundo vacío.*

N. H.

Esta marcha fue compuesta “A la memoria de mi hijo muerto”, Moisés, fallecido en Comitán, constituye a mi modo de ver, la pieza central de la *Suite elegíaca* y el punto culminante del *Álbum del corazón*.

Una breve introducción marca el tempo y carácter retraído de la pieza, al tercer compás la melodía aparece directamente, una nota larga, con apoyatura en cada comienzo de frase, que utiliza dos grupos de tresillos para llegar a alguna resolución, haciendo presente un ritmo punteado que aparece realmente en el tema B. La escueta armonía de la sección recurre en la primera casilla a los acordes i- V- II7- V y la segunda casilla nos deja en la tonalidad relativa, en un tema B que pretende dar un cierto consuelo con sus sextas y terceras pero cuya resolución final a la dominante de Fa# menor nos devuelve al ambiente fúnebre del comienzo que repite la primera frase. El trío en la tonalidad homónima parece hacer remembranza de momentos alegres, con un acompañamiento dinámico de tresillos y escalas que suben también en tresillos para luego descender en octavas que semejan pasajes de alegre virtuosismo hasta que uno de esos descensos rompe súbitamente en Fa# menor para caer abruptamente en el tema A (Ej. 69). Este nuevo inicio conduce a un segno que lleva a una coda emparentada con el tema A pero es interrumpida por acordes con apoyaturas lentas y sus resoluciones hasta cerrar en un acorde de Fa# menor.



Ej. 69. *Una flor en su tumba* cc. 27-42

Lamentos de dolor op. 107. Melodía -nocturno

...yo, que en el mundo
del cáliz de amargura una vez
apuré hasta las heces no hallé nunca
mas alivio al dolor que el dolor mismo;
hasta que ya cansada, sin aliento
luchando el alma y reluchando en vano,
bajo el inmenso peso se rendía.....
M. de la Rosa

¡Es la postrera lucha! Es el postrero
y otra doloroso anhelar en la jornada!
es el último abrojo, en el sendero,
que lastima la planta ensangrentada.
M. Ulloa

Una suave introducción con acordes de séptima que van del registro agudo al central en dos frases de tres compases, conduce a una dominante de Solb mayor seguido por ii9-V que se reitera y se mantiene con un calderón. Un octavo se desprende cromáticamente dando inicio en *piano dolcissimo* a un tema zigzagante; mientras en

la mano izquierda un suave acompañamiento arpegiado abandona Solb mayor para incursionar brevemente por Re y La mayor y por enarmonía volver a la tónica, de donde desciende con notas largas alternadamente con octavos hasta la dominante en fortísimo y unas terceras cromáticas nos regresan al tema inicial (Ej. 70).



Ej. 70. Lamentos de dolor cc. 7-23

Cuatro compases después de reiniciar el tema, este toma otro camino, ascendiendo en una serie de bordados cromáticos que conlleva inflexiones a Sol mayor, La mayor, Si mayor y un acorde de Do mayor usado sin dominante previa para llegar en fortísimo a la dominante de Solb mayor y resolver en súbito pianísimo a la tónica. El tema B inicia en la segunda inversión de la dominante de reb mayor, resolviendo e iniciando un crescendo y animando que es interrumpido en el 5º compás por un *piano calmo* que desemboca a los dos compases en un forte de acordes inestables que resuelven al tema B. De manera similar a la segunda frase del tema A, este regreso conduce ahora a una cadencia conciliadora de ambos temas a solb mayor. El tema C, en re mayor, mantiene la rítmica de los temas anteriores (nota larga y dos octavos al final del compás) y el acompañamiento de acordes arpegiados que solo en contados momentos varían. La principal variante que da una personalidad propia a la sección es

el juego interválico que desarrolla la melodía en esos dos octavos, saltos de cuarta y tercera que caen en apoyaturas armónicas en los compases pares que resuelven a la segunda inferior para acercarse al siguiente compás primero con una segunda ascendente y luego un salto de tercera o cuarta. Bajo esta aparente monotonía melódica la marcha armónica abandona Re mayor al 4º compás para hacer inflexiones rápidas por Mi menor y Fa# menor para terminar la primera frase en la dominante de Re mayor en un fortissimo con algunos cromatismos. La segunda frase repite sin variaciones la anterior hasta el c. 11 de la frase, en la cual se contrae en una cadencia iv- V7- I. Para volver al tema A, Soria decide presentar desde la Introducción, que además usará después de la repetición de las dos frases de A, como coda, resolviendo por fin en Solb mayor. Como podemos notar, las segundas frases de los tres temas, luego de secciones de inestabilidad y tensión armónica, ceden a resoluciones un tanto débiles, que pueden coincidir con la rendición final y sufrimiento último de la que hablan los trozos poéticos.

Gotas amargas op. 105. Hoja de álbum

*No columbro el árbol que en su verde seno
tiene la miel en globos acendrada;
que ya, muy lejos de la abrupta roca,
va con su néctar a endulzar mi boca.*

*Yo sé lo que es vivir sin esperanza!
sin ver la luz de la justicia eterna
en el iris radioso de la alianza
entre el cielo y la tierra, sempiterna.*
M. Ulloa

Tras una mínima introducción con un arpeggio repetido, inicia un tema en compás de 6/8 de carácter resignado con una nota larga y tres dieciseisavos, acompañado por acordes en el registro medio. La melodía se desarrolla siguiendo la misma rítmica con el agregado de un octavo como anacrusa en cada frase. La marcha armónica alterna enlaces plagales mayor y menor pero a partir del c. 7 las notas largas se unen por medio de escalas de cinco dieciseisavos, que aumentan la fluidez. La segunda frase parece una repetición de la primera, pero después del primer enlace I-IV-I se enlaza a vi-V7 y una variante de sexta napolitana, añadiendo octavas a los dieciseisavos y llevarnos a una fioritura de cromatismos alrededor del acorde de tónica, un trino en la dominante resolviendo en un suave arpeggio de Lab mayor ascendente. El tema B se presenta en el tono relativo, manteniendo algunas similitudes con el tema A, como las notas largas, los acordes en registro medio y algunos giros de tres dieciseisavos, pero agrega mayor interés rítmico con grupetos de treintaidosavos. En la segunda frase aparecen de nuevo las escalas de dieciseisavos pero ahora en ambas

manos y en movimiento contrario, incrementando el volumen y la tensión hasta llegar a un acorde disminuido con séptima que resuelve a la misma fioritura de la primera sección y con ello, a la misma finalización. La continua e infructuosa búsqueda de esperanza que se menciona en el poema se refleja en la música al mantener una rítmica con pocas variantes y el constante cambio en el movimiento de las anacrusas, ascendente, descendente y horizontal.

A través de una lágrima op. 112. Valse lánguido

Yo que tanto he amado y amo tanto!
Yo que tanto he pensado y he sentido!
Yo que regué en el mundo un mar de llanto!
Yo que en la tierra todo lo he perdido!
M. Ulloa

Ser como una lágrima, dolor inmenso,
Reconcentrar fulgores como la estrella,
Y aromar, diminuto como el incienso:
Tales serán mis sueños... Afán intenso
de sacar de mis sombras una centella.
Abel Salazar

La última pieza del *Álbum del Corazón* es un vals, pero muy diferente de aquellos compuestos en Comitán para lucir sus habilidades pianísticas. Una introducción con la secuencia armónica: ii°7-i6/4-ii7-V, anticipa en la mano derecha el motivo de dieciseisavo y octavo ascendente (lágrima) que genera toda la obra. El tema A utiliza una variante de la marcha armónica de la Introducción y luego de presentar el motivo, separado de su respuesta –octavo y blanca- por silencios con fermatas, *sospirando*, avanza por cuatro compases en una serie de escalas en octavos que se detienen súbitamente en la dominante para permitir nuevamente la aparición del motivo de la lágrima. Esta segunda frase, al igual que en la pieza anterior, parece repetir la primera idea, pero las escalas de octavos son interrumpidas en el tercer compás por una cadencia perfecta con una pequeña escala de octavos hacia el Do 1. El carácter fuertemente triste y nostálgico de este tema refleja el verso de Ulloa y en general el sentimiento modernista con su nihilismo y pesimismo (Ej. 71).



Ej. 71. *A través de una lágrima*, cc. 1-27

La segunda sección es contrastante tanto por la tonalidad, Mib mayor, como por la textura sonora de acordes en *forte* en un tema B que desciende de compás en compás, para subir rápidamente en escala de octavos en terceras y volver a iniciar este tema y concluir en la octava inferior. Luego de repetir la apasionada segunda sección, la aparición del tema A sin variaciones da la impresión de un rondó. El trío es un vals elegante en Do mayor cuyo tema es una variante por aumentación en terceras del motivo de la lágrima. Este trío y la segunda sección se relacionan con el verso de Salazar por su optimismo que es borrado por el regreso al tema A que confirma la forma oculta de rondó, terminando en una oscura coda con el motivo de la lágrima alejándose.

2.2. Convergencias entre el Modernismo, el *Álbum del corazón* y la obra periodística de Soria

En la obra de Fernando Soria encontramos rasgos y actitudes claras de ese modernismo polifacético, tanto en algunos títulos de sus piezas que evocan a la Grecia antigua, el fatalismo del amor y la naturaleza (*Friné*, *Tu amor o la muerte*, *Lirios azules*), como en las temáticas de algunos artículos periodísticos que nos remiten a músicas lejanas en la distancia y el tiempo, mostrando su interés por lo exótico (“La música en China”, “Origen de la música popular o nacional”, “La música en el Japón”),

en las que describe estas culturas, escalas e instrumentos a partir de autores diversos⁹, pero la relación más directa la encontramos en el *Álbum del corazón*.

Soria, al igual que otros compositores de fines del siglo XIX, relacionan poesía y música, tanto en la manera más usual, que es la canción, como en otras menos comunes: la melopeya (como es el caso de J. Ituarte¹⁰ y V. Mañas) y/o colocándolas como encabezado de piezas musicales. En sus obras pianísticas Soria optó por esta segunda opción. Analizando las piezas que conforman el *Álbum del corazón* encontramos que Soria, al igual que Ricardo Castro¹¹, intenta que la música tenga una fuerte afinidad de carácter y “afecto” con los versos que la preceden. Así hallamos “gestos” rítmicos o melódicos que parecen sutiles intentos por describir musicalmente la poesía. Las obras incluidas en este ciclo fueron compuestas buscando lo que comentaba J. Cassou anteriormente, una búsqueda continua de belleza y preciosismo. Aunado a esto tenemos que Soria relaciona cada pieza con uno o varios versos, a veces de distintos autores, pero todos siguiendo alguna línea expresiva del Modernismo poético de México.

El uso de los elementos y motivos de estas piezas es de origen romántico, pero en algunos pasajes estos elementos son utilizados de manera que crean sonoridades ambiguas casi impresionistas, o más bien, siguiendo la línea de Granados o Toldrá, podríamos decir, modernistas. Para intentar un análisis comparativo entre los poemas que selecciona Soria para encabezar cada una de las piezas de este ciclo, a la manera que propone Lawrence Kramer¹², sería indispensable poseer los poemas completos, lo que no ha sido posible por la presencia de varios poetas desconocidos o que firman con iniciales o seudónimos, así como por el uso de poemas que no aparecen en las antologías; por otro lado Soria llega a tomar una sola estrofa de 3 o 4 poemas de distintos autores para una sola pieza, lo cual nos permite notar la precisión con que Soria selecciona los motivos literarios que le inspiran estas piezas, pero complica triplemente el análisis comentado. Ya que este análisis comparativo es imposible, lo que hemos buscado es identificar los rasgos melódicos, rítmicos y/o armónicos que describan de varias maneras las imágenes y contenidos de los versos.

⁹ Ver Anexo II de este trabajo.

¹⁰ Ver: Casco Centeno, Emilio: “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte”, en *Heterofonía* N° 126, México, 2002.

¹¹ Ver: Miranda, Ricardo: “Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro”, en *Heterofonía* 136-137, México 2007, pp. 20-26.

¹² Kramer, Lawrence: *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*. Introducción, en Alonso, Silvia, (comp): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Biblioteca Philologica, Serie Lecturas. Ed. ARCO/LIBROS. S. L., 2002.

Revisando en la producción musical de otros autores mexicanos, encontramos que el antecedente más directo a este ciclo pueden ser los *Six Preludes pour piano* op. 15 de Ricardo Castro, compuestos en Francia y editados hacia 1903. Aunque ninguna de las piezas de Soria lleva el título de “Preludio”, lo cierto es que los preludios de Castro sí llevan otros títulos: Hoja de Álbum, Barcarola, Ensueño, Serenata, Nocturno y Estudio; de los cuales sólo el Estudio quedó fuera de las formas que aborda Soria en el *Álbum*. En el análisis que realiza Elena Kopylova de estos preludios¹³, la musicóloga nos dice que estos pudieron ser a su vez influidos por otra suite de piezas de Cécile Chaminade (a quien dedicó Castro su op. 15), sus *Six feuillets d'album* de 1900. Ahora bien, la diferente extensión del ciclo de Soria y el acomodo de las veinticuatro piezas en dos Suites de doce piezas cada una, nos recuerda a los *Estudios* op. 10 y op. 25 de F. Chopin o a los dos libros de *Preludios* de C. Debussy, pero el mantener las piezas separadas según su carácter (*Suite Romántica* y *Suite Elegíaca*) nos acerca hacia las piezas op. 118 de J. Brahms, las últimas suites de R. Schumann o las *Piezas líricas* de E. Grieg, todos ellos, fuertes influencias de los compositores cosmopolitistas mexicanos, como los llama M. Vázquez¹⁴.

Por otro lado, muchos de los rasgos que se describen sonoramente de los versos, son precisamente la naturaleza (follaje, olas del mar, invierno, etc.), o conceptos manejados por los literatos modernistas seleccionados (muerte, eternidad, soledad, destino, resignación), haciendo casi palpable la empatía entre la música y el pensamiento estético-filosófico del movimiento.

Las descripciones literarias de imágenes diversas llevan a Fischer a buscar algunas claves en la pintura:

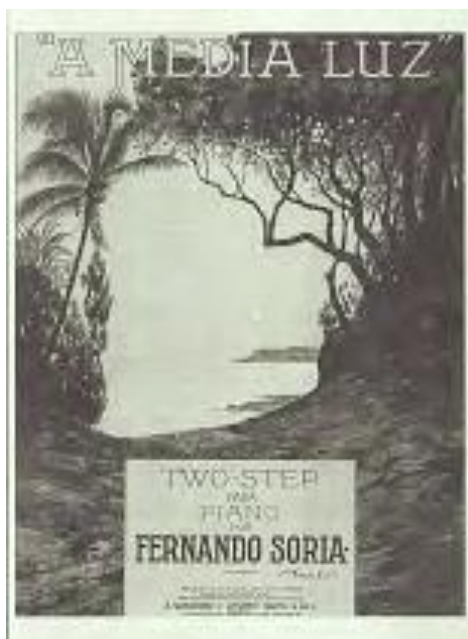
Para las bellas artes de esta época se mantiene en Hispanoamérica y España el término del Modernismo, mientras en Europa y los Estados Unidos le corresponde el nombre del Art Nouveau. Se fundan básicamente en los principios del Arts and Crafts que se han comentado anteriormente y las define el uso de la línea espiral (sobre todo en la figura femenina donde se destacan los rizos del pelo y los pliegues de los vestidos) y la asimetría, la aplicación de las imágenes naturales (decoración de forma vegetal y orgánica) que se presentan en la mayoría de los casos estilizados, simplificados o amplificando un detalle. Destaca lo sensual y lo erótico y se hace uso abundante de las imágenes orientales. En la pintura es característico el entrelazamiento de los elementos que llegan a formar una sola unidad.¹⁵

¹³ Kopylova, Elena: “El preludio para piano: un género renovado por el “siglo romántico”. En Revista *Pauta* N° 117, México, CONACULTA-INBA, 2011, pp.60-61.

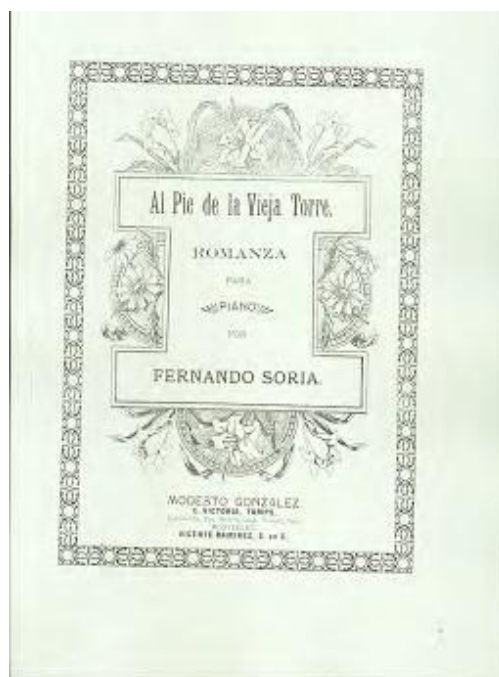
¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Fischer, *op. cit.*

Miranda nos pone sobre aviso en la posible relación, explicativa normalmente, que guardan las obras del siglo XIX con sus portadas¹⁶, y, encontrando algunas coincidencias que nos parecen interesantes entre varias piezas con los principios comentados por Fischer, observamos algunas portadas de piezas de Soria donde podemos encontrar fácilmente varias de estas características:



A media luz



Al pie de la vieja torre

En estas las referencias a la naturaleza son obvias junto con la asimetría en la primera y el entrelazamiento de los elementos en la segunda. En cuanto a las reminiscencias a las culturas de la antigüedad griega tenemos también la portada de la mazurca *Friné*, en la que podemos ver las mismas referencias a la naturaleza y otras más, como son la estilización de la naturaleza (columna derecha), la espiral en los pliegues del vestido y en el cabello de la chica, además de la decoración floral junto a la chica y la asimetría resultante de las decoraciones laterales. Por otro lado, las cadenas que sujetan las muñecas de la chica hacen referencia a la hetaira Friné, poco antes de ser enjuiciada y de mostrar su cuerpo desnudo ante los jueces para ser perdonada de morir envenenada. Los aspectos de erotismo y belleza quedan también plasmados o sugeridos en esta portada exuberante.

¹⁶ Miranda, Ricardo: “A tocar, señoritas”, *op. cit.*



De la misma manera, en una pieza de nombre tan específico de la técnica de ejecución pianística como *Martellatto* de 1906, encontramos en la portada la misma búsqueda por representar naturaleza y asimetría, aún en un enmarcado de título. Aquí la aparente simetría de las flores de uno y otro lado es evitado, cambiando la dirección hacia donde se abren las flores y los arcos alrededor del nombre del autor son de muy distinto tamaño:



Un cambio notorio se da en la portada del bolero *¡Viva mi Tierra!*, siete años después, ya que por encima de las flores se imprimen fotografías de tres distintas escenas del México provinciano y costumbrista, utilizando los colores de la bandera mexicana, mezclando así la fantasía del dibujo con imágenes de la realidad nacional.



Hago notar también que son diferentes casas editoriales las que publicaron estas partituras, manteniendo todas ellas una cierta uniformidad en cuanto a imágenes y diseño, lo que nos hace pensar en una posible intervención por parte del compositor en cuanto al concepto de los dibujos. Encontramos así que nuestro olvidado chiapaneco, visto desde diferentes perspectivas, es uno de los ejemplos más claros de ese acercamiento estético entre la música del Porfiriato y ese polícromo movimiento latinoamericano llamado Modernismo.

3. La obra vocal

3.1. Las canciones

Se han encontrado hasta el momento siete canciones para voz y piano que sabemos con certeza que son de la autoría de Soria, además de las obras corales que comentaremos más adelante. Cuatro de las canciones fueron editadas por Modesto González (*El canto del cisne*, *Por compasión una mirada*, *Por piedad un beso* (incompleta) y *Despedida*), la quinta es un manuscrito posiblemente de la mano de Soria (*Canta ella*). En el repaso de sus composiciones Soria menciona haber escrito dos *O Salutaris*, también encontradas, pero no menciona las canciones que hemos encontrado, por lo que creemos que pudo escribir más canciones.

Las primeras cinco canciones mencionadas tienen características similares en cuanto que utilizan ritmos bailables, habanera y danzón, más una serenata, y en que todas están escritas en modo menor con una última sección está en tono mayor. Tres de ellas presentan una estructura binaria AB (*Por compasión una mirada*, *Por piedad un beso* y *Canta ella*) y dos de ellas una estructura ternaria ABC (*El canto del cisne* y *Despedida*). Los temas de estas canciones son amorosos, nostálgicos o suplicantes. Sólo tenemos la certeza de un autor de los textos, J. Antonio Rivera, de quien no hay información hasta el momento; en *El canto del cisne* se adjudica el texto a F. Z., los demás textos podrían ser del mismo Soria. Todas están escritas con propiedad, para una tesitura de soprano lírico-ligero, con una línea melódica que busca lucir en las notas agudas con un texto acorde a la melodía.

Hasta el momento no hay constancia de que se presentasen en público en vida de Soria, con la excepción de una de ellas. En concreto, en el periódico *La Voz de Madrid* del 15 de septiembre de 1925 encontramos un homenaje a México que brindó Isabel Soria en Unión Radio en el cual cantó: *Estrellita*, *Amar y sufrir*, *Violetas*, *Ojos tapaitos* [sic], *El galán que yo soñé*, *El cisne* y el *Himno Nacional Mexicano*. En el anuncio periodístico no se especifican autores pero podemos asegurar que la primera canción, *Estrellita*, es de Manuel M. Ponce, la canción mexicana más famosa de este autor. De *Amar y sufrir*, *Violetas* y *El galán que yo soñé* se desconocen sus autores pero creemos que al menos *El cisne* sea la canción que hemos encontrado en San Cristóbal de Las Casas. La canción *Ojos tapaitos* debe ser en realidad *Ojos tapatíos*, compuesta en 1913 por Fernando Méndez Velázquez.

Soria menciona además como parte de su producción la composición de dos *Oh* [sic] *salutaris hostia*, uno para soprano o tenor y otro para mezzosoprano o barítono.

Las versiones encontradas aparecen en manuscritos posiblemente autógrafos para voz con acompañamiento de órgano o armonio. Ambos cantos son tranquilos, en tonalidad mayor con un ritmo que surge del texto, buscando transmitir un sentimiento de espiritualidad y recogimiento.

A continuación detallo algunas características de cada canción.

Canta ella, danzón. Autor desconocido

<i>No hay esperanza todo está muerto</i>	<i>Bella esperanza loco he soñado</i>
<i>y de la vida cruzo el desierto</i>	<i>que nos arrullan niña en el prado</i>
<i>Sin luz ni rumbo dicha ni afán.</i>	<i>aves y brisas, dicha y placer</i>
<i>Regar do quiera por mi camino</i>	<i>y que cantando tiernos amores</i>
<i>llanto del alma fue mi destino</i>	<i>vamos juntitos cogiendo flores</i>
<i>yo vine al mundo sólo a llorar.</i>	<i>Siempre dichosos por un Edén.</i>
<i>Murió de mi alma la flor más bella</i>	<i>¡Que dulce sueño como palpita</i>
<i>y el eco triste de mi querella</i>	<i>y en otro mundo ya resucita</i>
<i>también murió, también murió.</i>	<i>Mi corazón, mi corazón.</i>
<i>Ay, no descubro ni en lontananza</i>	<i>¡Qué bello cuadro mi vista alcanza</i>
<i>el dulce halago de una esperanza</i>	<i>se abren las puertas a la esperanza</i>
<i>En mi dolor, en mi dolor.</i>	<i>Llama el amor, llama el amor!</i>

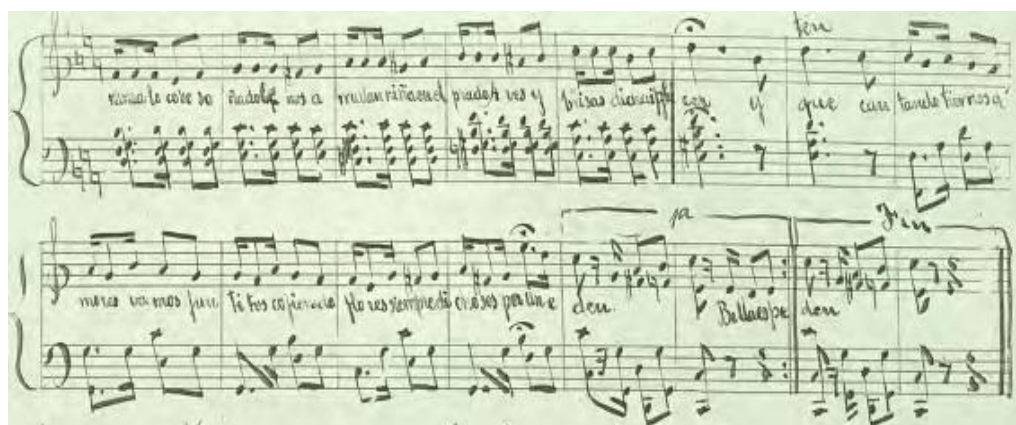
Esta canción es, junto con el *Himno a Chiapas*, uno de los pocos manuscritos posiblemente del puño de Soria con los que contamos hasta el momento. Tras una breve introducción de cuatro compases, inicia la voz una melodía grave que en cada verso primero asciende una cuarta o quinta y luego desciende con un tresillo de dieciseisavos como mordente o giro típico de la música española. La secuencia cambia en la tercera frase al quedar suspendida la melodía en el Sol agudo sobre el acorde de dominante, en concordancia con el punto climático del texto “yo vine al mundo solo a llorar”. El regreso a la región grave lo hace paulatinamente armonizando con acordes del tono relativo Mib mayor, coincidiendo con el poema que se suaviza un poco, hasta regresar a Do menor (Ej. 72).



Ej. 72. *Canta ella*

La segunda sección, en el homónimo mayor, contrasta con la primera sección por el movimiento de segundas con bordados y sínkopas para ascender poco a poco del Mi3 al Re 4, punto climático de la sección.

El descenso mantiene las sínkopas en el primer tiempo ahora con un motivo zigzagante que llega al Sol3, salta al Mi4 para descender de nuevo al Do4, finalizando el piano con acordes de V-I y algo de optimismo la canción (Ej. 73).



Ej. 73. *Canta ella, segunda sección*

Despedida, serenata. Letra de J. Antonio Rivera

*Oye piadosa mi triste canto
Amargo llanto vierto por ti
De tus desdenes me oprime peso,
no me abandones en mi dolor!
El alma mía te manda un beso,
un casto beso, beso de amor.
¿Por qué te alejas? ¿Por qué me dejas?
Te aflige el peso de mi dolor?
El alma mía etc...*

Canción posiblemente influida por diversos ritmos de barcarola, mantiene una cierta independencia entre la voz y el piano en las primeras secciones. Armónicamente la introducción y la primera sección (A) alterna V-i en diferentes inversiones, manteniendo un discurso oscuro e implorante que respalda el texto inicial (Ej. 74).

Ej. 74. *Despedida*, sección A

La sección B parece tener un cambio de ambiente con la entrada directa a Fa mayor, pero la oscuridad reaparece reforzada de agitación por las síncopas del acompañamiento e inestabilidad que se refleja en el cambio rápido de Re menor a Do mayor (Ej. 75) y un abrupto regreso a La menor, utilizando la introducción como puente hacia la tercera sección.



Ej. 75. *Despedida*, sección B

Esta sección (tema C) retoma la tonalidad en la que terminó el tema B (Do mayor) pero el acompañamiento es más tranquilo y sin síncopas. Hay algunos cromatismos en el acompañamiento y un intento de inflexión a La menor en la primera frase que se detiene en la dominante pero en vez de resolver, retoma el tono mayor y realiza una variación melódica de los últimos 11 compases del tema B, cambiando levemente la armonización. El regreso al comienzo implica el uso de la introducción otra vez como puente.

El canto del cisne, danza. Letra de F. Z.

*¿Me pides que te cante
Mi pecho adolorido
como cantar pudiera
si se halla en la orfandad?
El cisne agonizante
cuando se encuentra herido
aunque de amor se muera
puede acaso cantar.*

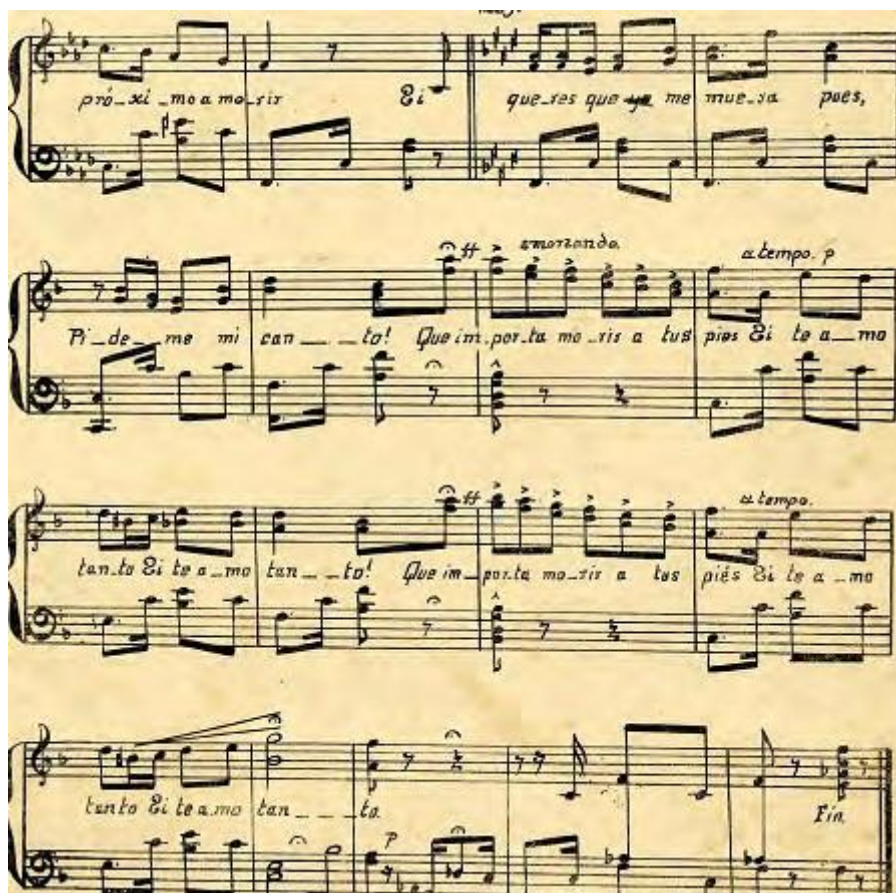
*Si puede más es cuando
está próximo a morir.
Si quieres que yo me muera pues,
pídeme mi canto!
Que importa morir a tus pies
si te amo tanto, si te amo tanto.*

Habanera entre nostálgica y sensual, con una introducción de V7-i que anticipa el carácter del tango argentino pero que contrasta con la línea de canto melancólica (cc. 6 y 7), siempre doblada por el piano, que dibuja el acorde de Fa menor en los dos primeros compases, cambia a Fa7 dis enlazando con el iv y luego con melodía que alterna tresillos con octavos finaliza en una interrogante en V (Ej. 76).



Ej. 76. *El canto del cisne*, sección A

La segunda sección (B) toma elementos del primer tema pero los utiliza de manera más compacta, alterando los ritmos punteados con los tresillos casi desde el comienzo y aún cuando la cadencia suspensiva de cc. 28-29 es casi idéntica a la de cc. 11-12, ésta segunda vez presenta una respuesta bien definida en fa menor. El tema C cambia de modo y mantiene la melodía dentro de un rango cómodo de La a Re4 en los primeros compases para saltar sorpresivamente a La4 y descender en una escala de tresillos hasta una cadencia V-I, para elevarse al Si4 y volver a descender un poco, concluyendo en Fa4 después de sostener un último Sol con tremolo en el piano. Los dos últimos compases permiten al piano recordar con un escueto regreso a Fa menor la pasión de la introducción.

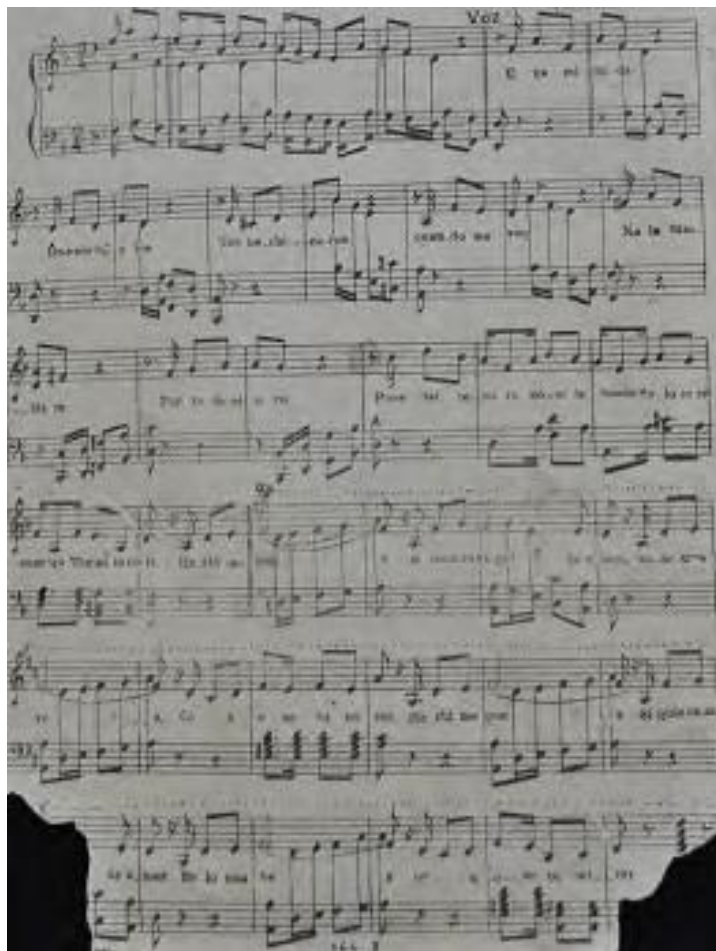


Ej. 77. *El canto del cisne*, sección C

Por piedad un beso, danza. Letra de autor desconocido.

Una mirada de de esos tus ojos
 Tan hechiceros cuando me ven
 No lo cambiara por todo el oro
 Solo le busco solo le encuentro
 Tan solo en ti.
 Heridme pues siquiera ángel de amor
 Solo una vez con ese tu mirar,
 Heridme pues siquiera ángel de amor
 Solo una vez con ese tu mirar.

Esta habanera fue editada junto con otra llamada *Por compasión un beso*, cuya partitura está incompleta y no comentaré. Es de las obras más pequeñas encontradas con una estructura que recuerda las contradanzas para piano de M. Saumell (1817-1870). Maneja un registro amplio en la voz, con una primera sección grave en Re menor y otra sección en Re mayor bastante aguda (Ej. 78). La mano derecha del piano dobla a la voz mientras la izquierda hace un acompañamiento rítmico –melódico que sólo en las cadencias de ambas secciones presenta acordes completos. A pesar del mal estado del ejemplar encontrado fue posible deducir los compases incompletos para interpretarla.



Ej. 78. *Por piedad un beso*

Oh (sic) salutaris hostia

O salutaris hostia

Quae caeli pan dis ostium

Bella premunt hostilia

Da robur, fer auxilium.

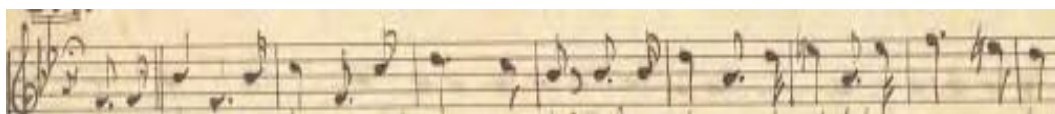
Santo Tomás de Aquino

Son los únicos cantos religiosos que hemos encontrado de Soria y como comentamos antes por la instrumentación, órgano y armonio, por la simplicidad melódica y el carácter de expresividad religiosa consideramos que fueron compuestas para interpretarse en un servicio católico.

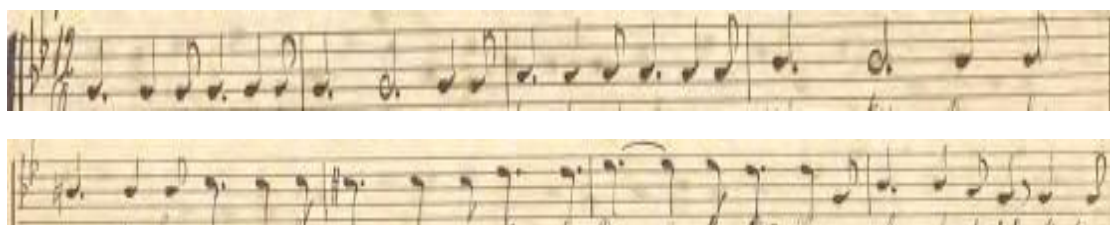
A pesar de la sencillez rítmico-melódica, encontramos manejos interesantes en la armonía: progresiones que inician en Re menor haciendo cadencia en Mi menor (Ej. 80).

Además de los *Coros escolares*, se conservan otras tres obras corales: el *Himno a Chiapas*, cuyo manuscrito fue encontrado en la donación de Agripino Gutiérrez, mencionada anteriormente, que asienta la autoría de la música y letra a Soria; el *Himno dedicado a la Sra. Julia G. de Pastrana en su día onomástico*, conservado en el archivo personal de la señora Leticia Román de Becerril, que debió ser un regalo musical a una persona cercana durante su estancia en Comitán; y la única pieza en la que el piano está totalmente ausente, *Bogando sin rumbo* para tres voces a capella, encontrado en el archivo del maestro Luis Moctezuma, donado al Conservatorio Nacional de Música de México. Aún cuando esta última pieza lleva el mismo título que la segunda pieza del *Álbum del corazón*, difiere totalmente de la homónima, compartiendo únicamente el texto que aquí se canta con el que en la pieza de piano inspira. Suponemos que, o bien, era una pieza para que sus hijos cantaran en coro, o que durante sus clases en la primaria de Tacubaya encontró algunos alumnos talentosos para los que compuso esta pequeña pieza.

Revisando la escritura de Soria para voz, parece otra vez claro que conocía la técnica del canto. Los ejemplos que hemos hallado tienen destinatarios en dos casos: los *Coros Escolares* para niños de primaria y para estudiantes obreros y el *Himno a Chiapas*, que es para el pueblo chiapaneco, lo que nos permite analizar la propiedad con que diseñaba las melodías. El *Himno*, por ejemplo, en su primera parte (Ej. 81) posee ritmos marciales sencillos e intervalos de fácil entonación, mientras que en la sección media (estrofa), la melodía comienza con notas repetidas que ascienden paulatinamente hacia el punto climático de manera muy lógica y sencilla para el oído (Ej. 82).



Ej. 81. *Himno a Chiapas*, cc. 1-8



Ej. 82. *Himno a Chiapas*, cc. 32-40

Coros escolares

1. *La maquineta*. Letra de F[ernando]. S[oria]

Corre, corre maquineta.
Corre, corre sin parar.

Que me espera mi mamita
Y me muero por llegar.
De regreso de la escuela
Muchos besos me dará
Maquinita corre, vuela
que me espera mi mamá.
Taca, taca, piii, piii, trrr, pim pam.

En la introducción un trino sobre la dominante aumenta paulatinamente la velocidad, imitando el arranque de una locomotora, hasta llegar a un glissando ascendente y cadencia perfecta, con el obvio objetivo de animar a los niños. Acordes de dieciseisavos alternados entre las dos manos acompañan a una melodía que gira alrededor del La3, con saltos ascendentes a la cuarta y a la tercera. (Ej. 83) Este sencillo canto de octavos es armonizada con una secuencia de I-IV+6^a-I-ii7-I-vi-V-vi-V-I que se repite con la segunda parte del texto. La segunda sección posee un énfasis en la rítmica por la melodía de dieciseisavos con texto onomatopéyico y una armonización más sencilla que la anterior: V-I+6^a-V-I-V-I.



Ej. 83. Inicio de *La maquinita*

2. *San Juanico*. Letra de F[ernando]. S[oria].

Tarará, tarará, tarará, tarará
Ay qué gusto y que alegría
Tarará, tarará, tarará, tarará
De San Juan hoy es el día
Como buenos mexicanos,
Los jabones cogeremos,
Un bañito le daremos a la piel
Con el mole y el atole
guajolote comeremos.
Y después reventaremos de placer
Papá, mamá, hoy la escuela se cerró
Y aquí y allá San Juanico ya llegó.

La introducción toma el tema de “La Diana” del Jarabe Tapatío para iniciar con carácter festivo. El tema A es de notas repetidas sobre el arpeggio de la tónica con la figura rítmica de dos dieciseisavos anacrúsicos y un octavo de Do4 a Do3, y una escala de octavos que asciende al cuarto grado, el carácter es muy festivo y pone la indicación “tronando los dedos, como castañuelas”. La respuesta a este motivo es el mismo dibujo melódico sobre el arpeggio de V9 para resolver con otra escala a Fa mayor. La frase que concluye este período es una serie de 16avos repitiendo notas de dos en dos en una melodía que primero zigzaguea en segundas y terceras y al final se decide por una escala descendiente hacia la tónica. La armonía es básicamente ii- V- I. El tema B cambia un momento el ambiente festivo y presenta una melodía de saltos de cuarta y terceras con algunas notas repetidas que lo mantienen cercano al primer tema. Aparece en dos momentos la indicación de separar voces y mientras unos cantan la letra otros cantan onomatopeyas, esto muestra un interés didáctico en preparar a los niños a cantar a varias voces. Después de volver al tema A, se conduce a una coda con notas repetidas rápidas y saltos de quintas y sextas con texto de onomatopeyas.



Ej. 84. *San Juanico*, segunda sección

3. *El niño desaplicado* Letra de F[ernando]. S[oria].

*Un muchacho se escapó
de la escuela y la lección.
El maestro castigó
aquel niño tan bribón.
De borrico le pusieron
orejazas de cartón
Él chillaba, pataleaba
sin remedio ni perdón.*

Con una introducción de vals extrovertido y juguetón por los octavos de los tiempos débiles, en el octavo compás inicia una melodía que recuerda los vales mexicanos decimonónicos con líneas de canto de intervalos amplios, sextas y quintas. El vals es interrumpido sorpresivamente por risas en los tiempos tercero y primero, lo que cambia el diseño del canto por líneas de segundas en dirección ascendente, siempre interrumpido por las risas anacrúsicas (Ej.85). Tras repetir esta sección, una dominante de la menor conduce de lleno al tema B, que mezcla intervalos de segundas con saltos de octava ascendente y cuando reaparecen las risas, bordados de segundas menores y saltos descendentes de sextas y quintas. Una secuencia de risas en escalas cromáticas descendentes desemboca en la coda que utiliza el mismo material de la introducción mas una serie de acordes de Do mayor para concluir con gran efecto y un cierto tono burlón.



Ej. 86. *El niño desaplicado*, cc.13- 22

4. *Pom pom, tá tá*. Letra de F[ernando]. S[oria].

*Pom pom ta ta
pom pom pom ta pom
Así cantan los niños de mi tierra
cuando el sol se asoma tras la sierra.
Cuando marchan toditos a la escuela,
despedidos por la viejita abuela.*

La breve introducción intenta sorprender al escucha con una dominante del relativo menor que se enlaza al cuarto grado en el momento que inicia el canto onomatopéyico a una cadencia perfecta en Fa mayor. El tema B desarrolla el tema sugerido en la introducción, con pequeñas escalas y acompañamiento de polka,

extendiéndose a una inflexión a Do mayor para volver a fa mayor en la segunda frase. Las siguientes reapariciones de ambos temas no presentan ningún cambio ya que este canto está pensado para ser cantado por niños de edad preescolar.

5. *El huerfanito*. Letra de F[ernando]. S[oria].

*Huérfano sin un cariño
pobre y errante, infeliz
Triste encontrábase un niño
Quien a su madre perdió.
Para calmar sus pesares
al implorar caridad
por pueblos, montes y valles
esta canción entonó.
Por pueblos, montes y valles
esta balada entonó.*

Con un *Tempo di Berceuse* en modo menor inicia este sombrío canto que pretendió seguramente sensibilizar a los niños ante la pobreza y carencia familiar tan abundante en el México de entonces. La línea melódica siempre iniciando con escalas ascendentes es contestada por fragmentos de escalas que descienden pero algunas terminan en saltos de quintas ascendentes y descendentes (Ej. 87).



Ej. 87. *El huerfanito*, inicio

La sección B, en el homónimo mayor pide al coro boca cerrada y cambia la interválica de la melodía por notas largas precedidas de saltos anacrúsicos, primero de sexta, luego de quinta, cuarta y tercera; la idea se repite y conduce a un agudo que pide abrir la boca y retoma la frase concluyente de la sección A y finalizar con una pequeña variante del tema B.

6. El gallito. Letra de Luis J. Jiménez

*¡Soy el gallito! Luego que el día
entre cendales de azul turquí
llega invadiendo la selva umbría
alegre canto: ¡Quíquiri quí!
Luzco mi cresta cual amapola
de un rojo vivo de carmesí
Como un penacho radia mi cola
de enhiestas plumas... quíquiri quí
Cien años vive quien se levanta
cuando amanece, creedlo así
por eso ufana mi voz le canta
al sol naciente: ¡Quíquiri quí
De la pereza soy enemigo
seguid mi ejemplo; miradme a mí;
alerta siempre yo a todos digo
¡Llegó la aurora! Quíquiri quí*

La introducción de acordes en tresillos sobre la dominante anticipa ya la rítmica del canto del gallo que presentará posteriormente y prepara el carácter elegante y luminoso del canto. El tema del canto es anacrúsico con notas apuntilladas, mezclando segundas con saltos de cuartas y quintas zigzagueantes. Este motivo rítmico se repite seis veces con pequeñas variantes y en distintas alturas hasta llegar a un acorde de Do#7 y una pausa en la cual Soria coloca una nota que dice al calce: “Cada vez que se encuentre el signo de suspensión, los niños deberán imitar el aleteo del gallo, palmoteando tres veces rápidamente sobre sus muslos”. Exactamente después de dicha pausa aparece la onomatopeya *Quiquiri quí* con ritmo de tresillo y cuarto, lo que nos muestra el plan didáctico de Soria en esta canción es la introducción a la ejecución rítmica y cantada de figuras de tresillo (Ej. 88).



Ej. 88. *El gallito*, cc. 4-11

El tema B mantiene el motivo rítmico anterior pero el movimiento armónico es más variado, realizando inflexiones de V-I en mi menor, Fa# menor y regresando a Re mayor, punto en el cual repite la pausa, las palmadas y el canto del gallo; en la segunda casilla se hace hincapié en este motivo de tresillos dos veces seguidas más. El Trío, de ambiente sosegado contrasta con las secciones precedentes por el uso constante de notas largas, segundas y algunas cuartas en la línea de canto, que conduce nuevamente a pausas, palmadas y tresillos con onomatopeyas para volver al inicio.

7. *A los niños mexicanos.* Letra de N. H.

*Unidos como hermanos
¡Oh niños de mi patria!
Seguid, seguid ufanos
la senda del deber.
La ciencia dulce y bella
cual astro luminoso
será también la estrella
que os dé luz y saber.*

Una línea de octavos con apoyaturas breves que recuerdan cantos de aves, sobre enlaces de V-I-III7-vi-ii-I-V-I en diferentes inversiones, produce un ambiente jovial y contemplativo en esta introducción. El tema A es una melodía central de ritmo yámbico sobre enlaces de I-II-V-I que mantiene un bajo con pedal de tónica. Sin preparación alguna, la segunda sección comienza en Mib mayor, en una melodía un poco más alta manteniendo el ritmo yámbico, pero vuelve al tono original mediante un acorde pivote en el cuarto compás de la sección. Cuando parece retomar la primera sección, cambia un enlace V-I por V- iº7 como punto climático del canto, concluyendo como al comienzo y utilizando como coda el material introductorio.

8. *Soy mexicano.* Letra de Manuel Carpio

*Uso toco jarano y chaparreras
y en hoja de maíz chupo cigarro;
soy señor de una yunta y bebo en jarro
el jugo de las verdes magueyeras.
Lo mismo calo el penco en las laderas
que tiro un pial y que aparejo un carro,
sé blandir un machete; visto charro
y muero por la patria en las trincheras.*

En este canto pensado para estudiantes adultos, encontramos una mezcla de *two step* estadounidense con canción ranchera que ejemplifica las distintas corrientes que se encontraban en la música popular de comienzos del siglo XX, además de imágenes con

las que se identificaba un gran porcentaje de la población del campo y de bajos recursos de México. La breve introducción de dos compases nos previene con sus dieciseisavos de la rítmica del texto y una escala cromática en tercera guía al oído a la dominante de fa mayor para iniciar un tema de notas repetidas que asciende por terrazas para volver en pocas notas a la base (Ej. 89).

Ej. 89. *Soy mexicano*, inicio

El tema B tiene mayor agilidad, partiendo desde un Si2 hasta un Re4 en dieciseisavos con algunos pequeños reposos. Al final de la sección la frase “y muero por la patria en las trincheras” es subrayada con una sexta napolitana y después de la palabra “patria” el bajo hace un arpeggio de do en segunda inversión con la indicación “corneta”, matizando un carácter militar (Ej. 90).

El regreso del tema A recibe algunos cambios en la armonización, con inflexiones a Do mayor y a Sib mayor, la melodía sube una tercera en comparación con la primera sección, haciendo un climax en un Fa4 hacia el final de la sección y en la coda, acompañado por trémolos y acordes en el piano.

9. *El loro feo*. Letra de F[ernando]. S[oria].

*Tengo yo un loro muy feo
que remeda a todo el mundo
y que grita por segundo
eo, eo, eo, eo, eo, eo, eo, eo.
“¿Mercarán juites mi jefe?”
“¿De Querétaro camotes?”
“¿Comprarán chichicuilotos?”
A, B, C, D, efe, efe.
“El cachito de la suerte”,
“Las cajetas de Celaya;
quien no compre que mal haya.
“Los del paso, hasta la muerte”.*

Este canto original presenta una situación jocosa que permite juego, burla y cierta libertad. La introducción toma la rítmica de dieciseisavos de las onomatopeyas del loro realizándolas en sextas, el acompañamiento semeja una polka. La melodía del tema A es anacrúsica con saltos de terceras y cuartas que dibujan la marcha armónica I-V-I-ii-I-ii-V7-I-V7-I. El segundo tema es una progresión descendente de un motivo de cuarta ascendente que regresa y vuelve a subir por segundas hasta la tercera, repitiendo este giro tres veces mientras el canto enuncia pregones de vendedores ambulantes de la Ciudad de México de esa época. Cada inicio de pregón es detenido por un calderón en el primer tiempo fuerte, incrementando la gracia y el absurdo de la secuencia de ideas (Ej. 91).



Ej. 91. *El loro feo*, cc. 14-28

La originalidad del texto y su comicidad nos llevan a colocar esta canción como un antecedente cercano al *Dueto para pato y canario*, compuesto entre 1925 y 1940, de Silvestre Revueltas, cuyo texto transcribo a continuación:

*Cuando toca para que baile la foca,
se disloca con la boca en la oca,
oca en la oca, oca, ocarina,
Gato remi en tres movidas,
salvavidas, con borrasca sibilina.
Y una cuatro con un salto
de caballo de ajedrez,
para empezar otra vez.
Gato, rato, reto, reno,
do re mi
do re mi fa sol la si si bemol,
do mi sol, tornasol
bajo la chispa del sol.
Cuando danza la esperanza
con el fiel de la balanza,
traspasando los tejidos
de la panza en la lonta,
lonta, lontananza
va cubriéndose el paisaje de tisú...
klo, kla, klu, belcebú,
a e i o u, porque el burro sabe más,
mucho más, además,
porque sabe mucho más que tú.
Para la doncella flaca, phytolaca,
receta de homeopatía.
Para el violinista obeso,
miel y queso sobre el pan de la alegría.
Y el espasmo rubicundo del segundo,*

*desdoblado en carcajada
sobre el mundo en desbandada,
que se aleja, mal jinete,
sobre el rocín matasiete
que surgió de los abismos de la nada.*

Aún cuando el lenguaje musical es muy distinto, el uso de refranes, letras del alfabeto y el humor en ambas canciones crea la fuerte impresión de que Revueltas conoció (posiblemente de niño) el canto de Soria y pudo haberle influido.

10. *Juan que ríe y Juan que llora*. Letra de F[ernando]. S[oria].

*Cuando loco de alegría
pasa el día sin sufrir,
Juan que ríe, ríe, ríe
y no cesa de reír.
Ja ja, jaja, lará lará
Mas si aleve negra pena
su alma buena fue amargar,
Juan que llora, llora, llora,
y no deja de llorar
Uy uy uy, ay ay ay!*

Una progresión de acordes de sexta (en primera inversión) sobre una nota pedal de do conduce a la dominante en esta pequeña introducción. La melodía del tema A mantiene este dibujo de arpeggio de sexta con una nota de paso, en una serie de enlaces I-I-IV-I. La segunda idea de la sección contrasta por ser una escala descendente de la tónica a la dominante y luego salta según los enlaces armónicos: vi-iii-IV-I-II7-I 6/4-V-I y la segunda vez cambia los tres últimos acordes por: III-VII7-III, usándolo como acorde-pivote para hacer una inflexión a La menor en la tercera sección (Ej. 92).

Ej. 92. *Juan que ríe y Juan que llora*, sección B

En esta sección la melodía gira en torno al Mi3, alejándose por segundas. La armonía juega entre la menor y do mayor con una dominante secundaria de fa mayor hasta llegar a do mayor y remarcando este tono con una secuencia de enlaces poco común: I-IIb-IIIb-IIb-I, recordando parcialmente una cadencia frigia. Los contrastes del texto se reflejan en estos enlaces. La cuarta sección inicia en compás ternario con una melodía aparentemente sencilla derivada del acorde de Lab mayor y reposa momentáneamente en Fa, para continuar por segundas zigzagueantes a Sol y definir una melodía en La menor, armonizada con dominantes secundarias. En la repetición del texto adapta el final de la tercera sección al compás ternario, dándole más dramatismo, para culminar con la misma “cadencia frigia” anterior.

11. *Trabajo, ciencia y virtud*. Letra de Gregorio Ponce de León

Coro

*Brote el noble cantar, el himno santo
que entusiasme a la blanca juventud;
vibre sonoro el melodioso canto
del trabajo, la ciencia y la virtud.
Todas unidas por estrecho abrazo
amparen siempre la blanca juventud
que dichosa se duerme en el regazo
del trabajo, la ciencia y la virtud.*

Estrofas

*Yo al que me busca a la grandeza elevo
yo al que me huye a la miseria bajo
yo al dulce hogar el alimento llevo
visto al desnudo: soy el trabajo.*

*Soy fuerza inquebrantable que levanta
un imperio con cada inteligencia
yo soy el himno que el progreso canta
trabajo soy tu hermana: trabajo soy la ciencia.*

*Noble aureola del anciano soy,
y sin ocaso, sol de juventud
yo siempre en lucha contra el mal estoy.
Ciencia yo soy tu madre, Ciencia yo soy tu madre.*

En un tempo moderato el carácter marcial es presentado en la breve introducción por sus notas apuntilladas y una melodía que surge del arpeggio de Sib mayor. El tema A mantiene constante el ritmo apuntillado, acentuando el primer tiempo de cada compás por la colocación de cuartos en los compases nones y mitades en los pares, buscando ambientar el sentido solemne de la poesía. Armónicamente la progresión es: I-ii-I-vi-ii7-V7-i-IIIb-V7-I-ii-V-I. Las estrofas tienen un cambio de ritmo a 12/8 y la línea

melódica es lírica, desapareciendo el ritmo punteado. Como en el texto son diferentes personajes, suponemos que Soria intentó caracterizarlos de diferentes maneras. A su inicio hay una inflexión a Solb mayor pero pronto cambia, primero a Sib mayor y luego a Sol menor, para volver a la tónica. Este himno pudo ser tomado por Soria como base para la composición del Himno a Chiapas pues, aunque los temas son diferentes, algunos esquemas rítmicos y texturas son empleados de manera similar en ambos.

12. *Primavera de la vida*. Letra de Espronceda y Zorrilla arreglada por N. H.

*El ruido alegre y bullicioso suena
de seres mil que ostentan su ventura
prestando su algazara y movimiento
voz a las flores y palabra al viento.
Las rosas sobre el tallo se levantan
coronadas de gotas de rocío
las avcillas revolando cantan
al blando son del murmurar del río.
Blanco lirio que entre nieve
consiguió brotar apenas
trasplantado a las amenas
praderías del Anáhuac
es la niña entrada apenas
en sus doce abriles bellos
la belleza ni el valor.*

Solo dos compases de introducción y una secuencia de acordes de VI-V-VI-V7 hacen falta para determinar el tono y carácter de este canto *Tempo di Schottisch*. La melodía anacrúsica de octavos con pocos saltos y muchas segundas y algunas terceras sobre un acompañamiento de cuartos que alternan bajos y acordes, acentúa levemente con apoyaturas armónicas de cuartos y mitades los compases pares, describiendo con suavidad la dulzura del poema (Ej. 93).

Tempo di Schottischen.

Voz. El rui-do a - le-gre y bu - lli-cio - so

PIANO. *mf*

sue - na De se-res mil que os-ten-tan su ven - tu - ra Pres-tan-do su al - ga - za - ra y mo - vi -

mien - to Voz á las flo - res y pa - la - bra al vien - to El vien - to. Las ro - sas

1. 2.

Ej. 93. Primavera de la vida, inicio

El tema B inicia con una secuencia ii-V7-I-V7-I que repite en la segunda parte del texto, con una melodía de segundas que marca el color de los acordes al descansar en la tercera de los acordes. En el regreso al tema A, la segunda parte hace una variante elevando una tercera la melodía. El trío formado en su primera sección por dos frases cuadradas a a', es sobrio, elegante y mantiene el carácter de schottisch. La segunda sección repite el texto que inicia con “Es la niña...”, presentado ya en la primera parte del trío, pero en esta sección es enfatizado con acordes en *ff* (vi-iii-IV-I) y un súbito cambio a *pp* y una figuración de octavos que delinean acordes de ii-I-V7-I y luego para volver a la primera parte del Trío III-VII7-III.

13. Montañas de mi patria. Letra de Amado Nervo

¡Qué hermosos son los montes
del suelo en que nací!
¡Qué blancas son sus cimas
que rasgan el zafir!
El águila en sus crestas
anídase feliz.
¡Qué hermosos son los montes
del suelo en que nací!
Montañas adoradas,
montañas de Anahuac,
gigantes centinelas
que el valle custodiáis,

yo quiero cual vosotras,
 blancuras ostentar.
 Si un día el extranjero
 mi patria viene a hollar,
 vosotras sed refugio
 de toda libertad;
 vosotras sed murallas
 de roca de mi hogar.

Una introducción que busca principalmente dar un carácter majestuoso evita la melodía, poniendo énfasis en la armonía, el ritmo y el volumen mediante la repetición en octavos del acorde de dominante durante cuatro compases y el bajo realiza una escala ascendente y descendente partiendo de la quinta en un matiz de *f*. La sección A es un canto que delinea el acorde de tónica, arpegiando hacia la quinta superior. El segundo motivo contrasta por el uso de intervalos melódicos de séptima menor mientras el bajo acompaña con escalas cromáticas en octavas hasta volver al primer motivo y concluir la sección reafirmando la tonalidad con una cadencia perfecta (Ej. 94).

Ej. 94. *Montañas de mi patria*, inicio

El tema B inicia como una variante del tema A por su inicio de cuartas, pero el motivo se convierte en progresión que asciende por terceras, haciendo inflexiones a Do mayor y a Mi menor. El acompañamiento remarca las inflexiones con cromatismos hacia cada centro tonal terminando la sección en la dominante. El tema C cambia

radicalmente la rítmica del acompañamiento por dosillos del bajo contra los grupos ternarios de la melodía y la armonización se enriquece al utilizar séptimas y novenas en los acompañamientos, en una melodía con continuos saltos de cuartas. Al final de la sección la melodía retoma la interválica de segundas recobrando un poco el lirismo. El trío presenta un canto a dos voces, apoyado por el piano en sextas y una quinta como nota pedal en el bajo (Ej. 96).



Ej. 96. *Montañas de mi patria, trío*

A partir del compás 63 las dos voces se fusionan y el ostinato de Fa-Do en el bajo se mueve a Sol menor para terminar en Fa mayor. En la coda acordes de V-I se alternan mientras el bajo realiza escalas cromáticas octavadas, terminando en un *ff* y un fa agudo largo en el coro.

14. *Gratitud*. Letra de A. Domínguez

*De este hermoso plantel bienhechores
hoy os canta la fiel juventud
a vosotros trayendo las flores
de profunda y sin par gratitud
Nuestra escuela entusiasta hoy dirige
al maestro muy digna alabanza
porque está la preciosa enseñanza
difundiendo con ahínco y tesón.
Y nosotros por eso este día
nos hallamos de júbilo henchidos
y venimos así agradecidos
aquí a hacerle sincera ovación.*

El carácter dulce de la introducción se enriquece con la secuencia armónica ii-I-v#7dis-vi-ii-I-V7-I sobre la cual fluyen secciones de escalas ascendentes cuyos inicios van comenzando una segunda debajo de la anterior. El tema A es una melodía cuadrada que zigzaguea descansando en las notas del acorde de tónica en un ritmo casi de barcarola, dando a la melodía un carácter de bondad (Ej. 97); al repetirse este canto, cc.

14 a 22, la melodía varía elevándose a un Reb 4, lo que provoca una inflexión momentánea a este tono para luego volver a Sib mayor.

PIANO.

De es-te her-mo-so Plan-tel bien-he-cho - res Hoy os

can-ta la fiel ju-ven-tud A vo-so-tros tra-yen-do las

Ej. 97. *Gatitud*, inicio

Al concluir la sección, una progresión de acordes con séptima y disminuidos sirve como enlace al segundo tema en Mib mayor, de carácter marcial, ritmos punteados y melodía con saltos a notas largas, el acompañamiento sostiene con acordes repetidos a esas notas largas. Al repetir este tema en vez de terminar en Mib mayor como la primera vez, la conduce a una cadencia suspensiva vi7 dis-V de sol menor, pero la resuelve de nuevo a V7 de Mib mayor, presentando variantes del tema marcial con mayor tendencia a los agudos, buscando tal vez más entusiasmo en los jóvenes intérpretes. Después de volver al tema A, este se enlaza a una coda que inicia con el motivo de escalas de la Introducción para continuar con dos compases de arpeggios que hacen cadencia plagal reiterada, culminando con una cadencia de acordes poco convencional: I-ii-III-V-I.

15. *Condición humana*. Letra de S. Albores

*De la vida transitoria
pasa el tiempo velozmente
dejando triste memoria
de un ayer que ya pasó.
Del amor, martirio y gloria,
solo queda mustia sombra
en los fastos de la Historia,
como el sol cuando murió.
Hallar placer es en vano*

*pues rico, pobre o mendigo
ya niño, joven o anciano
nadie la dicha alcanzó.
Confesemos uniformes
niños todos a una voz
que jamás somos conformes
con la ley que nos tocó.*

Con la indicación de “Tempo di Wals á la Jota” inicia la Introducción de 15 compases con una melodía de carácter popular español y acentos de jota, con notas repetidas, saltos y escalas. El tema A pese al modo mayor resulta un vals nostálgico, con apoyaturas armónicas en el primer tiempo de casi todos los compases. La marcha armónica se remite a I-V-I hasta el c. 28, en el que prepara una inflexión a Do# menor, en la que termina la sección. El tema B vuelve a comenzar en La mayor, pero en una secuencia ii-I-III7-vi, para ascender en unísono con la voz de Si2 a Si3, culminando en un acorde con séptima disminuida sobre Re#. Un enigmático motivo en el piano, Sol-La- Do en dos octavos y blanca, que se repite nos lleva a la conclusión de la sección con una melodía que dibuja la tónica y luego asciende por segundas del V a I, siguiendo la secuencia armónica I-VI7-V7-I. El tema C es otro vals ahora en Fa mayor con una melodía ligeramente más alta que el primer vals, manteniendo la línea nostálgica; en el 9º compás cambia la melodía, que persiste en las notas Do-La-Si-Do, mientras en el acompañamiento aparece una variante de la cadencia frigia, para terminar en Mi mayor, con un puente en el piano de arpeggios y acordes (mi mayor) I-vii7dis. Tras el regreso al tema A con otro texto, la coda plasma su resignación armonizando la frase “Con la ley que nos tocó” con las secuencias: ii-I-III7-vi y ii-I-V7-I. Para finalizar retoma la jota introductoria agregando cuatro acordes de la mayor al final.

16. *El pirata*. Letra de Espronceda

*En las presas yo divido
lo cogido por igual
Yo lo quiero por riqueza
la belleza sin igual.
Y del trueno, al son violento
y del viento al rebramar
yo me duermo sosegado
arrullado por el mar.
Y si caigo ¿qué es la vida?
Por perdida ya la dí
cuando el yugo del esclavo
como un bravo sacudí.*

Una serie de escalas de cinco sonidos sobre los acordes de dominante y tónica sirven de introducción a este coro para niños de 9 y 10 años. El tema A comienza en *staccato*, separando con silencios de octavos las sílabas y con comentarios del piano de dos compases derivados de las escalas introductorias. La tercera frase se construye con las escalas del comienzo cantadas primero concluyendo en la tercera de la tónica, la segunda vez en la octava superior de la tónica. El tema B es un vals lento con melodía ondulante y movimiento del bajo por segundas que resulta en la secuencia I-iii-vi7-iii-V7-V7-I y una inflexión a Sib mayor. La repetición nos lleva a un acorde prolongado de ii7 y a una cadencia perfecta para pasar al tema C, en *ff* con ritmo punteado anacrúsico, manteniendo el vals pero más animado, la segunda frase de ocho compases guarda similitud con las escalas del comienzo pero por aumentación. La primera casilla conduce a una inflexión a Sib mayor, la segunda a Mib mayor. El regreso al tema A se conecta con una coda que mantiene los motivos entrecortados mientras que las pequeñas escalas se transforman en trinos de 16avos, terminando el piano con un súbito *ff* en una última escala.

17. *A la juventud estudiosa*. Letra de M. Ocampo

Coro

*Juventud, juventud estudiosa
entusiasta levanta la frente
que una aureola de luz refulgente
ya se mira en tus sienas brillar.*

Estrofa

*Es muy grande del sabio la gloria
pues la fama los siglos cruzando
cada vez más honor le va dando
hasta hacerlo por fin inmortal.
No se igualan sus timbres dorados
a los que ha conquistado el acero
pues el verde laurel del guerrero
se pudiera a sus pies deshojar.*

Himno de carácter marcial y gran jovialidad cuya introducción anticipa el dibujo melódico en los dos primeros compases hasta una síncopa en segundo tiempo de donde surge una fioritura de tresillos que prepara la dominante para la entrada del tema A. Este está formado con diversas inversiones del acorde de tónica y luego zigzaguea sobre una marcha ii6-I-V7-I. La segunda frase gira alrededor del Sol con una armonización que tiende al relativo menor con una dominante secundaria de Fa menor. Tras repetir la primera frase, un interludio de tresillos del piano prepara el final del coro con tresillos

en arpeggio y acordes de V7-I. La estrofa o tema B está en el tono de la subdominante, en un tempo pausado es una melodía más dulce con notas largas al comienzo de cada compás y tresillos en los finales, rompiendo esta secuencia en los cc. 42 a 44 con acordes punteados que siguen un movimiento melódico ascendente con cromatismos hasta un acorde de V11 que resuelve suavemente a la tónica en tresillos melódicos para regresar al Coro.

18. *Fiesta escolar*. Letra de S. Ocampo

*¡Que nuestra escuela viva! ¡Que vivan los maestros!
¡Que Dios siempre bendiga su santa gran misión.
Cantemos y bailemos que reine la alegría
la fiesta celebremos de nuestra premiación.
¡Salud, salud! Oh niño que estudias contesón
recibe en este día el premio el galardón.
La ciencia cariñosa tu frente pura ciña
con lauros y con rosas, con mirtos e ilusión.*

Este canto está pensado para el final del curso en una ceremonia en la que se entregaban premios a los alumnos sobresalientes. En la introducción marca una cadencia a la dominante con acordes repetidos en tresillos para familiarizar a los niños con la tonalidad. El tema A parte de un salto ascendente de sexta y se mantiene en el Si dos compases sobre el acorde de tónica hasta el cambio a la dominante, en donde salta una cuarta descendente de Re₄ a La₃ para mantenerse otros tres tiempos en ella. La repetición de la frase tiene en el final la variante de una inflexión a Si menor con giros de 16avos. El tema B tiene algunos elementos melódicos del primer tema (notas repetidas, escalas cortas de 16avos y un par de saltos de cuarta) pero el orden es diferente, el centro tonal la es menor y en el final de la sección se incrementan las escalas de 16avos al modular a Sol mayor. Una cadencia plagal reiterada sirve de puente a una danza con ritmo y carácter de polka nortea, por su acompañamiento característico de octavos y sus series de 16avos. Las inflexiones armónicas son rápidas y continuas, de Sol mayor a La menor, luego a Si menor y luego una cadencia suspensiva a la dominante por el VI descendido (Mib), detiene la fluidez de la danza y concluirla en Sol mayor para volver al canto. Este tema D, en Mib mayor y a manera de trío, tiene dos partes relacionadas por el tempo, los ritmos usados y el acompañamiento más austero de acordes. La melodía es de ritmos punteados e intervalos amplios que delinean las armonías básicas que la acompañan, I-V-I-IV-I. La segunda sección inicia

con un acorde de vii°7 pero vuelve de inmediato a los acordes fundamentales para terminar la sección y conectar con un acorde de la dis7 con el comienzo del coro.

19. *El invierno*. Letra de P. Zavala

*En el campo las espigas se han dorado por el sol
y los frutos de las milpas han perdido su verdor.
El invierno con su nieve arrebatada sin piedad
hojas, flores y la vida del que no tiene un hogar.
La esmeralda de los prados se ha cambiado en tinte gris
y en los mirtos de los huertos su corola se perdió.
El follaje de la encina ha perdido su altivez
y el arroyo no murmura con estruendo su correr.
Y los nidos de las aves mustios tristes en las ramas
han quedado amortecidos por la falta de calor.*

La introducción aparenta un trato polifónico a dos voces que al sexto compás se convierte en melodía y acompañamiento para iniciar un coro con ritmo de schottisch. El tema A se forma con una escala de tres octavos anacrúsicos y dos cuartos de notas repetidas, motivo que varía de seis maneras distintas en nueve compases. El tema se repite casi dos veces con diferente texto, en el c. 19 después de un calderón el tema tiene otra variación al modificar los octavos a 16avo y octavo con puntillo, además de cambiar la dirección de la escala, que se vuelve bordado. La armonización utiliza grados tonales ocultos por series de escalas octavadas en el bajo. En el c. 19 también el acompañamiento cambia, haciéndose más austero. El tema B comienza con anacrusa de tres octavos, al igual que el A, pero pronto cambia al saltar una séptima ascendente, bajar por grados conjuntos y volver a saltar una quinta para terminar bajando por segundas con un salto esporádico. Comienza en Lab mayor pero de inmediato hace inflexiones a Fa menor y Reb mayor. La repetición del tema A repite el primer texto únicamente. En el trío encontramos el motivo de la soprano presentado en la introducción transportado a Solb mayor, mientras su continuación es un motivo derivado de la variante apuntillada del tema A, que después de rápidas inflexiones a lab mayor y sib menor, regresa a solb mayor. El tema D, o segunda sección del trío presenta un motivo intenso y *ff* en mib menor con dos cuartos y dos tresillos zigzagueantes. El tema C se repite sin variación con el mismo texto antes de volver al tema A. Por el desarrollo de la obra y por el excesivo alargamiento de varias palabras durante todo el canto, nos queda la impresión de que esta pieza fue pensada originalmente como pieza instrumental y posteriormente se le colocó el texto.

20. A la Patria

*¡Oh cuán bella cuán grande eres Patria!
Que en tu seno de amores fecundo
Hijos tienes que alumbran al mundo
Con antorcha de luz personal*

*Dulce Patria, mi Patria sagrada
Que a tus hijos del dolor redimes
Y en sus almas heroicas imprimes
El amor a la santa igualdad*

*Noble México tierra bendita
Para siempre te cubre la gloria
Todo el mundo respeta tu historia
Todo el mundo te ha dado su amor*

*En un tiempo la España felice
Dominando a tu pueblo animoso
No abatió la altivez ni el reposo
Que el supremo Hacedor te legó*

*Fuiste noble, valiente y guerrera
Libertad, libertad proclamando
Y en la lucha suprema triunfando
Con la gloria el buen Dios te cubrió.*

Este canto se encontró en el archivo del Mtro. Luis Moctezuma y por tener el mismo título del canto perdido en el Archivo General y el texto el carácter escolar, suponemos que sea el manuscrito de este canto. Al ser el último canto de la colección tiene cierta lógica que esté escrito a cuatro voces y piano.

Himno a Chiapas. Letra de F. Soria

*¡Salve oh Chiapas, mi tierra adorada
Do la infancia pasé dulcemente
Hoy tus hijos te elevan ferviente
Un tierno Himno de amor sin igual.*

Estrofa I

*El purísimo azul de tu cielo
Se retrata en tus claras corrientes
Y en los ojos hermosos y ardientes
De las bellas que alumbra tu sol.
Y tus bosques de verde espesura
En que anidan luciendo sus galas
Miles de aves que agitan sus alas,
Son mercedes que Dios te donó.*

Estrofa II

*A los pies de soberbias montañas
Mansos ríos tus campos fecundan,
Que producen riquezas que abundan,*

*Y que brindan trabajo y placer.
Nuestro esfuerzo tenaz chiapanecos,
Al trabajo y la paz dediquemos;
Siempre a Chiapas unidos honremos,
Tierra amada que nos vio nacer.*

Una introducción en la que una voz instrumental aguda realiza escalas y arpeggios que sobre la secuencia armónica: V7/I- I- III7-vi- ii- I- V7-I prepara la entrada marcial del tema A en el que casi todos los segundos tiempos del coro son apuntillados, correspondiendo al texto laudatorio y en el que una temprana inflexión a re menor provee de dramatismo, aunque pronto cambia a Fa mayor. En el c. 25 un acorde de Solb mayor enriquece como apoyatura cromática el discurso melódico, siendo secundado en el c. 29 por otro de Mib menor, sin que el centro tonal cambie en la sección. En las estrofas la música cambia tanto de tonalidad, Sol menor, como de compás, 12/8, y de tempo, *quasi adagio*, de la misma manera como el poema toma un carácter más íntimo y descriptivo; el diseño melódico sustituye los saltos de cuartas y puntillos por notas repetidas que ascienden paulatinamente desde un Sol3 hasta Mib4 a lo largo de siete compases y volver en dos compases al Sol inicial. Los acompañamientos de esta sección toman en un principio tres niveles, un bajo de notas largas, series de octavos en el tenor con apoyaturas cromáticas y acordes en contratiempo en el alto, escritura posible de tocar en el piano pero que resulta más efectiva en un cuarteto de marimba tradicional chiapaneca, lo que no está especificado en el manuscrito encontrado (Ej. 99).



Ej. 98. *Himno a Chiapas*, trío

Los últimos doce compases de la estrofa tienen otro cambio de tiempo, *Adagio*, y de tonalidad, Mib mayor, con una melodía más lírica de influencia casi operística, con

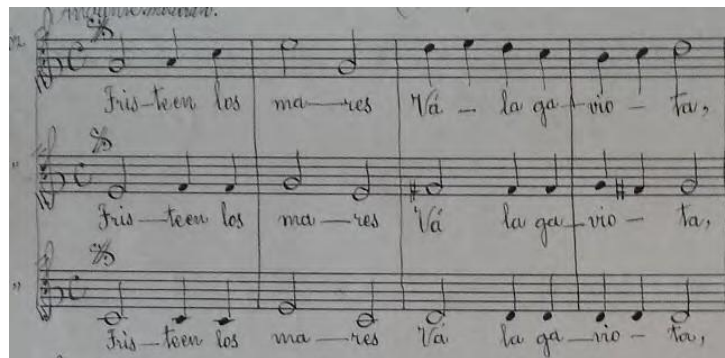
acompañamiento de octavos arpegiados e inflexión discreta a fa menor que imprime un carácter de intimidad y romanticismo fino que lo aleja del sentido de himno estatal que pretendió ser.

Himno dedicado a la Sra. Julia G. de Pastrana en su día onomástico

*Bogando sin rumbo
Triste en los mares va la gaviota
Buscando incierta playa remota
Triste en los aires la golondrina
Que ajena patria veloz camina*

*Por mucho que quieras bogar
Nunca tú podrás llegar
Arroja el timón al mar
Alfonzo*

Pieza escrita a tres voces a capella que utiliza dos trozos poéticos usados en el *Álbum del corazón*. De forma ABA, la primera sección es homofónica, en donde la soprano es la voz principal y la mezzosoprano y tenor acompañan formando acordes suaves en Do mayor con inflexiones a Sol mayor (Ej. 99).



Ej. 99. *Himno dedicado a la señora Julia G. De Pastrana*, inicio

La segunda sección en Fa mayor es de carácter más contrapuntístico, manteniendo la soprano la voz principal y las otras dos voces haciendo imitaciones isócronas a intervalos de unísonos y terceras (Ej. 100). El carácter es ansioso en ligero contraste con la primera sección triste y desolada.



Ej. 100. Himno dedicado a la señora Julia G. De Pastrana, trío

III. CATÁLOGO DE LA OBRA COMPOSITIVA DE FERNANDO SORIA

Criterios de catalogación

La ficha de catalogación que usamos se basa en la utilizada por el doctor Josep María Gregori Cifré para la música del siglo XIX y que a su vez tiene como referentes generales las normas del RISM. Sobre esta ficha se han hecho pequeñas variantes, pues la ficha de Gregori se utiliza para la catalogación de los diversos archivos musicales de Cataluña, mientras que la que usamos se centra en un solo autor, con obras provenientes de diferentes archivos y bibliotecas.

Han sido también consultados los catálogos musicales de otros compositores mexicanos contemporáneos de Soria, como son los de Julio Ituarte por Emilio Casco, de Vicente T. Mendoza por María de los Ángeles Chapa B. y el de Melesio Morales por Karl Bellinhausen, que fueron muy útiles para la organización de este catálogo. Igualmente fue de gran utilidad el catálogo de la obra de Mariano Rodríguez de Ledesma que realizó Tomás Garrido¹ como trabajo de investigación para la Universidad Complutense de Madrid.

El principal problema que hemos tenido para la catalogación es que sólo se han hallado trece manuscritos presumiblemente del puño de Fernando Soria sin fecha de composición y las otras setenta y cinco piezas son editadas por diversas editoriales, tanto nacionales como extranjeras, algunas de las cuales imprimen el año de edición, pero no el de composición, además de copias manuscritas de otros copistas. Por lo tanto tomaremos como fuente primaria las ediciones que hemos encontrado mientras no aparezcan los manuscritos originales y se diferenciará el campo *AÑO* según sea *AÑO DE COMPOSICIÓN* o *AÑO DE EDICIÓN*. En el caso del *Himno a Chiapas*, se deduce su fecha de composición (septiembre- octubre de 1913) por la fecha en que se abrió la convocatoria del Concurso propuesto por el Gobernador interino Bernardo Z. A. Palafox y en la que suponemos participó este himno.

Dado que más de la mitad de las obras halladas tienen relación con textos poéticos, ya sea porque son textos musicalizados (Canciones y Cantos Escolares) o porque sean la

¹ Garrido Fernández, Tomás: *Mariano Rodríguez de Ledesma Catalogación de su obra*. Trabajo de Investigación para la obtención del DEA del programa de doctorado *La música en España e Hispanoamérica: Métodos y técnicas actuales de investigación*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

fuentes de inspiración de la música, se incluirá un campo con el nombre de cada poeta, aunque de algunos sólo aparecen las iniciales o un seudónimo. Además, en el campo *Íncipit literario* se indica el inicio del poema también en el caso del *Álbum del corazón*.

El catálogo se divide en tres grandes secciones según el género instrumental, colocando la más extensa al inicio –la obra para piano solo-, seguida de la obra para voz y piano. En la última sección se enumeran obras que no hemos encontrado pero de las que conocemos su existencia porque aparecen en la autobiografía de Soria, en listados de publicaciones o porque son comentadas en diferentes escritos (ver *Enciclopedia de Chiapas*, contraportada del *Álbum del Corazón* o *Historia de la música popular en México*). Esta última sección se divide por lo tanto en: obra orquestal, obra para piano y obra para voz y piano.

En cuanto al orden de catalogación, aunque al parecer Soria adjudicó un número de Opus a cada composición –se ha hallado desde el Op. 1 hasta el Op. 199-, éste no siempre aparece en la edición y cuando aparece, como en el *Álbum del Corazón*, se trastoca el orden seguido por Soria en la publicación, por ello hemos optado por seguir un orden alfabético en las piezas individuales y respetar el orden asignado por Soria en las colecciones.

Los campos se organizan en:

- a) Descripción de la música: Título, Género, Tonalidad, Instrumentación y Año de composición
- b) Descripción de las partituras: Número de páginas, tamaño, Editorial y Año de composición o de edición
- c) Localización donde se hallan las partituras: Fuente –si es manuscrito- o Ejemplares en-si son partituras editadas.
- d) Íncipit literario e Íncipit musical
- e) Observaciones

Debido a que las partituras no son demasiado antiguas, la gran mayoría son editadas y -salvo algunos manuscritos de la Casa Museo Dr. Belisario Domínguez y del Archivo de Luis A. Suárez que se hallan en mal estado- en general están en un estado aceptable de conservación, no incluiré un campo que especifique el estado en que se encuentra la música, comentándolo en las observaciones.

1. CATÁLOGO GENERAL

1.1. Obras para piano

Núm. Provisional 1

Título *A flote*

Género **Reverie**

Tonalidad **Sol mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas 4

Alto 28

Largo 21

Editorial **n. a.**

Año de edición **n. a. (1889?)**

Ejemplares en **CUID**

Íncipit musical



Observaciones: Obtuvo premio en la exposición Mundial de París de 1889.

En la copia manuscrita de ALM se incluye la siguiente nota: El esquema ideológico que inspiró esta composición musical es sencillísimo: “Dos enamorados navegan en alta mar (a flote) entonando un canto apasionado y tierno, á (sic) la sazón que se avecina una tempestad lejana, pasada la cual, reanudan su canto interrumpido, hasta adormecerse mutuamente, una en brazos del otro”.

Núm. Provisional 2

Título *A la luz de las estrellas*

Género **Vals- serenata**

Tonalidad **Sol mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas 5

Alto 34

Largo 27

Editorial **Wagner y Levien Sucs.**

Año de edición **1910**

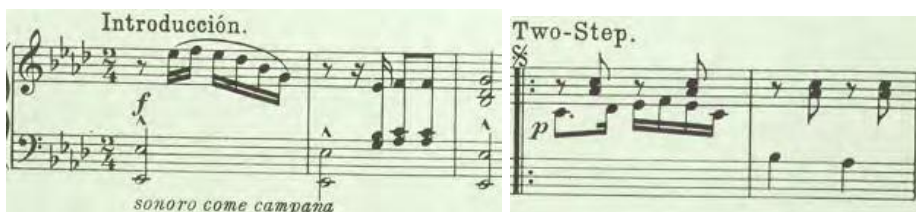
Ejemplares en **MBD, CNM**

Íncipit musical



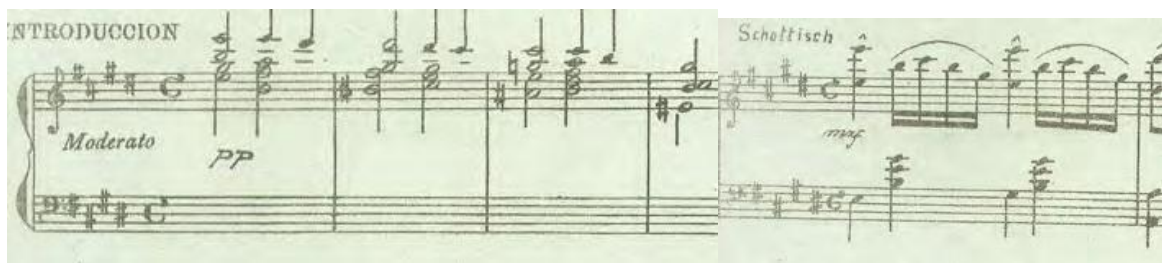
Observaciones En la primera página sello del Instituto de Bellas Artes

Núm. Provisional **3**
Título ***A media luz***
Género **Two- step**
Tonalidad **Mi bemol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Wagner y Levien Sucs.**
Año de edición **1913**
Ejemplares en **CNM**
Íncipit musical



Observaciones **En la primera página sello del Instituto de Bellas Artes**

Núm. Provisional **4**
Título ***Abandonado***
Género **Schottisch**
Tonalidad **Mi mayor**
Instrumentación **Piano solo**
No. De Páginas **5**
Alto **33**
Largo **26.3**
Editorial **Modesto González, Tamaulipas**
Año de edición **1898**
Ejemplares en **ENM**
Íncipit musical



Núm. Provisional **5**
Título ***Al pie de la vieja torre***
Género **Romanza**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **33**
Largo **21.8**
Editorial **Ed. Modesto González, Tamaulipas**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **AEC**
Íncipit musical



Núm. Provisional **6**
Título ***Auras de Anáhuac***
Género **Vals**
Tonalidad **Do mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **7**
Alto **33.2**
Largo **21.8**
Editorial **Modesto González, Tamaulipas**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM**
Íncipit musical

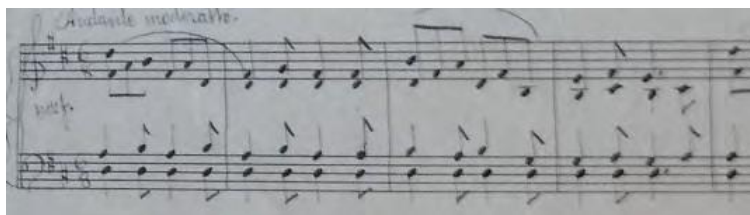


Núm. Provisional 7
Título ***Bajo el emparrado***
Género **Polka**
Tonalidad **Sol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas 4
Alto 33
Largo 22
Editorial **Modesto González, Tamaulipas**
Año de edición 1902
Ejemplares en AEC
Íncipit musical

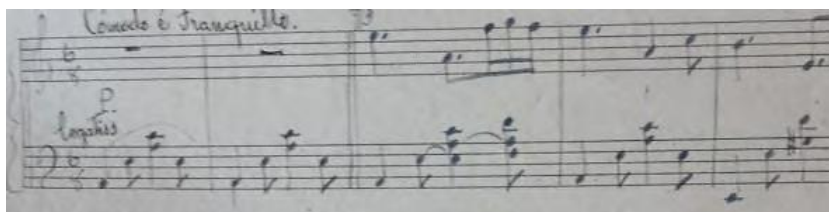


Observaciones **En la primera página dedicatoria a pluma de F. S. al Lic. Dn. Ausencio Cruz**

Núm. Provisional 8
Título ***Berceuse I Op. 194***
Género **Canción de cuna**
Tonalidad **Re mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas 1
Alto 34.2
Largo 26.9
Editorial **Manuscrito autógrafo**
Año de composición --
Ejemplares en ALM
Íncipit musical:



Núm. Provisional **9**
Título ***Berceuse II Op. 180 N° 5***
Género **Canción de cuna**
Tonalidad **La menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **2**
Alto **31.2**
Largo **21.7**
Editorial **Manuscrito autógrafo**
Año de composición --
Ejemplares en **ALM**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **10**
Título ***Chole***
Género **Mazurca**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **34**
Largo **26.5**
Editorial **Ed. E. de Losada & Co. Nueva York**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **AEC**
Íncipit musical



Observaciones **En la primera página firma con pluma de Ma. Teresa L. de Velazco**

Núm. Provisional **11**
Título ***De rodillas ante tí***
Género **Mazurca**
Tonalidad **Re mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **33**
Largo **22**
Editorial **Modesto González**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **CUID**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **12**
Título ***Dios, Patria y Libertad***
Género **Fantasia**
Tonalidad **Sol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **6**
Alto **34.2**
Largo **25.7**
Editorial **Manuscrito autógrafo**
Año de composición --
Ejemplares en **ALM**
Íncipit musical:



Núm. Provisional 13
Título *Divina*
Género **Danza**
Tonalidad **Sol menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas 2
Alto 34
Largo 27
Editorial **Wagner y Levien**
Año de edición 1913
Ejemplares en **BN, CNM**
Íncipit musical:



Observaciones Editada junto con *Guapísima* como “Dos Danzas”

Núm. Provisional 14
Título *El canto de la alondra*
Género **Capricho Schottisch**
Tonalidad **Do mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas 5
Alto 33
Largo 23
Editorial **Modesto González, Tamaulipas**
Año de edición n. a.
Ejemplares en **CUID**
Íncipit musical



Núm. Provisional **15**

Título ***En el Baño***

Género **Schottisch**

Tonalidad **Do mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas **3**

Alto **33**

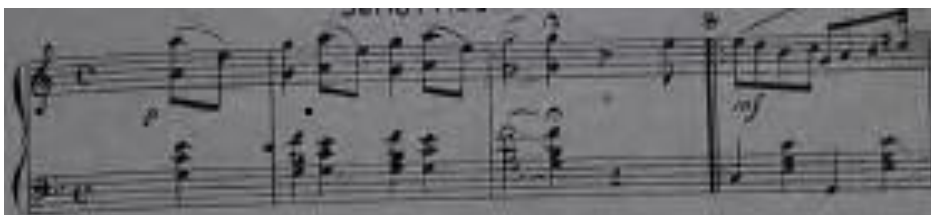
Largo **22**

Editorial **Modesto González, Tamaulipas**

Año de edición **n. a.**

Fuentes **ALS**

Íncipit musical:



Nº provisional **16**

Título ***Evocación Op. 144***

Género **Vals**

Tonalidad **Mi mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas **4**

Alto **34.5**

Largo **25.6**

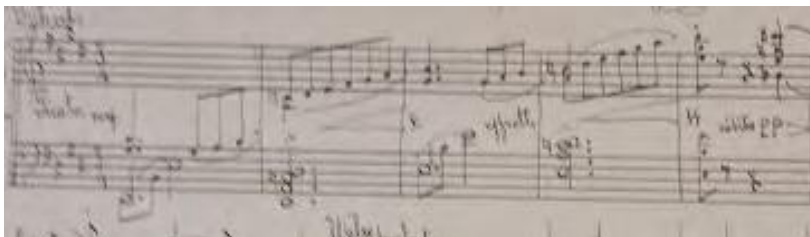
Editorial **Manuscrito autógrafo**

Año de composición ---

Fuentes **ALM**

Íncipit literario **Placeres, gloria, juventud, poesía**

Íncipit musical:

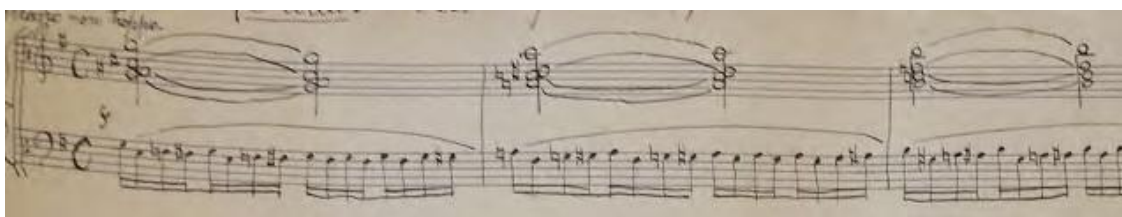


Núm. Provisional **17**
 Título ***Friné***
 Género **Mazurca**
 Tonalidad **Do mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **5**
 Alto **33.5**
 Largo **27**
 Editorial **Wagner y Levien Sucs.**
 Año de edición **n. a.**
 Fuentes **CNM**
 Íncipit musical



Observaciones **En la primera página sello del Instituto de Bellas Artes.**

Núm. Provisional **18**
 Título ***¡Gloria!***
 Género **Obertura**
 Tonalidad **Sol mayor**
 Instrumentación **Piano**
 Páginas **4**
 Alto **28.6**
 Largo **32.6**
 Editorial: **Manuscrito autógrafo**
 Año de composición --
 Ejemplares en **ALM**
 Íncipit musical:



Observaciones **Enlistada en autobiografía. En el ALM se encontró una versión para piano solo.**

Núm. Provisional **19**
Título ***Gualda y rojo***
Género **Paso doble flamenco**
Tonalidad **Mi menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Wagner y Levien Suc.**
Año de edición **1910**
Ejemplares en **CNM**
Íncipit musical:



Núm. Provisional	20
Título	<i>Guapísima</i>
Género	Danza
Tonalidad	Mi menor
Instrumentación	Piano solo
Páginas	2
Alto	34
Largo	27
Editorial	Wagner y Levien Suc.
Año de edición	1913
Ejemplares en	BN, CNM
Íncipit musical	



Observaciones **Editada junto con *Divina* como “Dos Danzas”**

Núm. Provisional **21**
Título ***Hoja de Álbum* Op. 198**
Género **Pequeñas formas**
Tonalidad **La menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **1**
Alto **29**
Largo **31.5**
Editorial **Manuscrito autógrafo**
Año de composición ---
Ejemplares en **ALM**
Íncipit musical:



No. Provisional **22**
Título ***La miel de tus besos* Op. 168**
Género **Vals**
Tonalidad **Sol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **36**
Largo **27**
Editorial **Ed. Juan M. Prado, Veracruz**
Año de edición **1915**
Ejemplares en **CNM, ENM**
Íncipit musical:



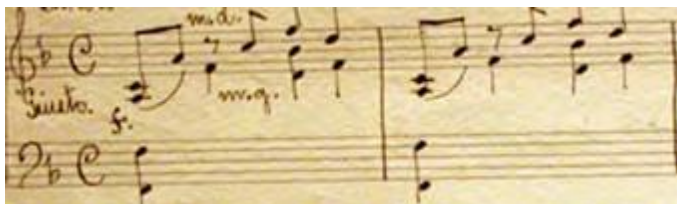
Observaciones **Hay dos versiones de la edición: una impresa y otra de manuscrito de copista con sello de la editorial y la fecha de Nov. 26- 1915**

Núm. Provisional **23**
Título *La virgen de mis sueños*
Género **Gavota- Schottisch**
Tonalidad **Mi bemol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Wagner y Levien Sucs.**
Año de edición **1910**
Ejemplares en **AEC, CNM**
Íncipit musical:

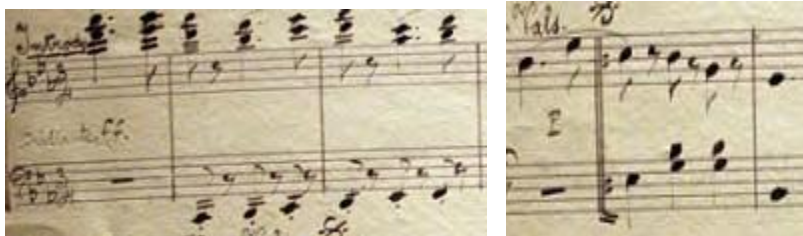


Observaciones Esta pieza fue interpretada por Carlos del Castillo en el Ciclo de homenajes a compositores mexicanos en el Auditorio de Radio UNAM en mayo de 1954

Núm. Provisional **24**
Título *Linda pecadora Op. 153*
Género **Gavota**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **36**
Largo **27**
Editorial **Ed. Juan M. Prado, Veracruz**
Año de edición **1915**
Ejemplares en **CNM**
Íncipit musical:



Núm. Provisional 25
Título *Lirios azules* Op. 140
Género Vals
Tonalidad Mi bemol mayor
Instrumentación Piano solo
Páginas 4
Alto 36
Largo 27
Editorial Ed. Juan M. Prado, Veracruz
Año de edición 1915
Ejemplares en CNM
Íncipit musical:



Núm. Provisional 26
Título *Magdalena*
Género Vals
Tonalidad Mi bemol mayor
Instrumentación Piano solo
Páginas 5
Alto 34
Largo 27
Editorial Wagner y Levien Sucs.
Año de edición 1913
Ejemplares en AGS (portada y primera página), CNM.
Íncipit musical:



Núm. Provisional 27
Título **Marcha yaqui Op. 169**
Género **Marcha**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Reducción de banda a piano solo**
Páginas 4
Alto 35.5
Largo 26.5
Editorial **Ed. Félix A. manuscrito de copista**
Año de edición 1915
Ejemplares en CNM
Íncipit musical:



Observaciones Está dedicada “al valiente Gral. Álvaro Obregón”

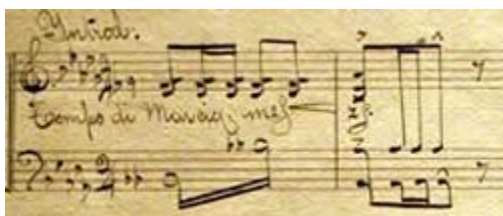
Núm. Provisional 28
Título **Mariposeando**
Género **Polka**
Tonalidad **Mi bemol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas 5
Alto 34
Largo 26
Editorial **Walton Process, Chicago**
Año de edición n. a.
Ejemplares en MBD
Íncipit musical:



Núm. Provisional **29**
 Título ***Martellato***
 Género **Polka**
 Tonalidad **La mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **7**
 Alto **31.6**
 Largo **23.3**
 Editorial **Modesto González, Tamaulipas**
 Año de edición **1906**
 Ejemplares en **MBD**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **30**
 Título ***Morelos Op. 145***
 Género **Marcha o Paso doble (sic)**
 Tonalidad **Re bemol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **5**
 Alto **36**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. Juan M. Pardo, Veracruz**
 Año de edición **1915**
 Ejemplares en **CNM**
 Íncipit musical:



Observaciones **Se encontró un manuscrito autógrafo de esta pieza en el ALM con el nombre de *Insurgentes***

Núm. Provisional **31**
 Título ***Ondas muertas* Op. 1**
 Género **Vals**
 Tonalidad **Mi bemol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **13**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **n. a**
 Año de edición **n. a. (1901)**
 Ejemplares en **AGS**
 Íncipit musical:



Observaciones **En la portada y primera página aparece sello: Julita D. de González.**
En la Exposición permanente del Museo del Estanquillo, D.F. aparece la portada con la siguiente clasificación: Fernando Soria, vals para piano, en México musical, op. 1 tomo XVII. Entrega 14. Septiembre 1 de 1901. Litografía y tipografía, México 1901. Colección Andrés Gómez Servín.

Núm. Provisional **32**
 Título ***Quejas Íntimas***
 Género **Mazurca “Melancólica de salón”**
 Tonalidad **Re bemol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **3**
 Alto **34.3**
 Largo **25.8**
 Editorial **Manuscrito autógrafo**
 Año de composición ---
 Ejemplares en **ALM**
 Íncipit musical:



No. Provisional 33
 Título *Sabrosa*
 Género **Mazurca de salón**
 Tonalidad **Fa mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas 5
 Alto 34
 Largo 27
 Editorial **Wagner y Levien Sucs.**
 Año de edición 1913
 Fuentes **AGN, CNM, BN**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional 34
 Título *Sueño rosa*
 Género **Schottisch**
 Tonalidad **Fa mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas 5
 Alto 34
 Largo 27
 Editorial **Wagner y Levien Sucs.**
 Año de edición 1913
 Fuentes **AEC, AGN, BN, CNM**
 Íncipit musical:



Observaciones **AEC-** en la portada aparece firma con pluma de Ma. Teresa L. de Velazco

Núm. Provisional **35**
 Título ***Tacubaya***
 Género **Danzón two step**
 Tonalidad **Sol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **7**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Wagner y Levien Sucs.**
 Año de edición **1913**
 Ejemplares en **BN**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **36**
 Título ***Tour de Noce***
 Género **Vals**
 Tonalidad **Mi bemol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **4**
 Alto **28**
 Largo **21**
 Editorial **Ed. Modesto González, Tamaulipas**
 Año de edición **1903**
 Fuentes **MBD, CNM, CUID**
 Íncipit musical:



Observaciones **En la portada aparece dedicatoria de F. S. con pluma al Lic. Ausencio Cruz**

Núm. Provisional **37**
 Título ***Tu amor o la muerte***
 Género **Polka**
 Tonalidad **Fa mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **4**
 Alto **28**
 Largo **21**
 Editorial **Ed. Modesto González, Tamaulipas**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en AEC
 Íncipit musical:



Observaciones **En la portada aparece dedicatoria de F. S. con pluma al Lic. Ausencio Cruz**

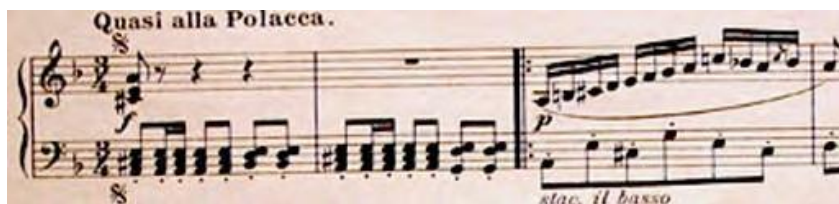
Núm. Provisional **38**
 Título **Urania**
 Género **Mazurca**
 Tonalidad **Re mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **5**
 Alto **31**
 Largo **26.1**
 Editorial ----
 Año de edición **n.a.**
 Ejemplares en AAG-CUID
 Íncipit musical:



No. Provisional **39**
Título ***Vals Ternura***
Género **Vals**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **30.8**
Largo **25.3**
Editorial **Ed. Enrique Murguía, Ciudad de México**
Año de Edición **1910**
Ejemplares en **AEC, ENM**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **40**
Título ***¡Viva mi tierra! Op. 85***
Género **Bolero**
Tonalidad **Re menor- mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Wagner y Levien, Sucs.**
Año de edición **1913**
Ejemplares en **CNM, MBD (foto de portada)**
Íncipit musical:



Observaciones **MBD- aparece en las orillas de la portada dedicatoria con pluma de F. S. al Dr. Belisario Domínguez. Esta foto se encuentra en el área de exposición del museo.**

Núm. Provisional **41**
 Título ***Harmonías de la floresta Op. 190***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica n° 1***
 Género **Romance**
 Tonalidad **Mi mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **7**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM, ALMS, CLM**
 Poeta **Gonzalo Sánchez G.**
 Íncipit literario **Canta descansando(sic) en la enramada**
 Íncipit musical:



Observaciones **En portada escrito en tinta: “Obsequio del Autor (Atzacapotzalco, D.F. San Marcos #11)”**

Núm. Provisional **42**
 Título ***¡Bogando sin rumbo!***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica n° 1***
 Género **Barcarola**
 Tonalidad **Mi bemol menor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **3**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM, ALMS, CLM**
 Poeta **I N. H. II Alfonso**
 Íncipit literario **I ¿Cuál es su historia? II Por mucho que quieras bogar**
 Incipit musical:



Núm. Provisional **43**
Título ***Cielo y mar***
Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica nº 1***
Género **Barcaroletta**
Tonalidad **Re mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **2**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM, ALMS, CLM**
Poeta **N.H.**
Íncipit literario **Cielo y Mar volubles son**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **44**
Título ***Al son de los remos***
Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica nº 1***
Género **Barcarola á la Habanera**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM, ALMS, CLM**
Poeta **M. Gutiérrez Nájera**
Íncipit literario **Ven a mi lado; Suelta los remos**
Íncipit musical:



Observaciones **Soria escribió una obra coral a tres voces a capella con el mismo título que utiliza el segundo trozo poético como letra, la melodía es distinta.**

Núm. Provisional **45**
Título *¡Soñemos!*
Colección *Álbum del corazón: Suite romántica n° 1*
Género **Serenata romántica**
Tonalidad **Do menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **2**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM, ALMS, CLM**
Poeta **M. Zurita**
Íncipit literario **Soñaremos muchas cosas**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **46**
Título *¡Tristeza y desesperación!*
Colección *Álbum del corazón: Suite romántica n° 1*
Género **Romanza dramática**
Tonalidad **Mi menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **5**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM, ALMS, CLM**
Poeta **M. Ulloa**
Íncipit literario **¡Ah! Yo sé lo que sufren los mortales**
Íncipit musical:



Núm. Provisional 47

Título ***El canto del proscrito***

Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica nº 1***

Género **Romanza sin palabras**

Tonalidad **Sol mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas 4

Alto 34

Largo 27

Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**

Año de edición **n. a.**

Ejemplares en **ENM, ALMS, AEC**

Poeta **I S.A. Silva II M. Ulloa**

Íncipit literario **I ¿Quién eres tu, que sin llorar te quejas, II Yo quiero que despierten a mi canto .**

Íncipit musical:



Núm. Provisional 48

Título ***Nostalgia vespertina***

Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica nº 1***

Género **Canzonetta mignon**

Tonalidad **Re bemol mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas 2

Alto 34

Largo 27

Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**

Año de edición **n. a.**

Ejemplares en **ENM, ALMS, AEC, CLM**

Poeta **I I.A. Muñiz II I.A. Vázquez III N.H. IV M. Ulloa**

Íncipit literario **I En el piélago azul II La campana que dobla III Me gusta ver los cielos estrellados IV Contemplando del cielo lo profundo**

Íncipit musical:



Núm. Provisional **49**
 Título ***Invernal***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica n° 1***
 Género **Legenda**
 Tonalidad **La bemol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **4**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM, ALMS, CUID, AEC, CLM**
 Poeta **N.H.**
 Íncipit literario **Duerme en silencio y soledad sumido**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **50**
 Título ***A María la del cielo***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica n° 1***
 Género **Plegaria**
 Tonalidad **Si mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **3**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM, ALMS, AEC**
 Poeta **M. Ulloa**
 Íncipit literario **Es que nace la fe**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **51**
Título ***Dolce tenerezza***
Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica nº 1***
Género **Foglieta d'Album [Hoja de Álbum]**
Tonalidad **Sol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **1**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig, Ed. Otto y Arzoz**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM, ALMS, AEC, CLM**
Poeta **Lui-Sauz**
Íncipit literario **¡Mírame así!... con humeda mirada**
Íncipit musical:



Observaciones **En la edición de Otto y Arzoz aparece como autor *Ferdinando Soria* y una foto con la leyenda: “El maestro compositor Ferdinando Soria, autor de la preciosa composición *Dolce Tenerezza*, (Floglietta [sic] d’Album) que ofrecemos á (sic) nuestros lectores y que aparece en nuestra sección musical”.**

Núm. Provisional **52**
Título ***Amor y celos***
Colección ***Álbum del corazón: Suite romántica nº 1***
Género **Diálogo descriptivo**
Tonalidad **Sol mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM, AMLS, AEC, CLM**
Poeta **M. R. Tovar**
Íncipit literario **Tengo celos de todo en tus anhelos**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **53**

Título **Más allá de la vida Op. 107**

Colección **Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2**

Género **Meditación**

Tonalidad **Fa mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas **2**

Alto **34**

Largo **27**

Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**

Año de edición **n. a.**

Ejemplares en **ENM, CLM**

Poeta **I Ramou de Campoamor II C. Bramé III N.H.**

Íncipit literario **I ¿Es el fin de la vida nuestra muerte? II ¿Es que acaso en la bóveda del cielo III Me entristecen los cánticos sagrados**

Íncipit musical:



Núm. Provisional **54**

Título **Llorando en silencio Op. 110**

Colección **Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2**

Género **Lieder – Impromptu [sic]**

Tonalidad **La bemol mayor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas **2**

Alto **34**

Largo **27**

Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**

Año de edición **n. a.**

Ejemplares en **ENM, CLM**

Poeta **M. Ulloa**

Íncipit literario **Bendigo mis dolores y los canto**

Íncipit musical:



Núm. Provisional **55**
Título ***¡Lágrimas de sangre! Op. 102***
Colección ***Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2***
Género **Romanza sin palabras**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **4**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM**
Poeta **M. Ulloa**
Íncipit literario **Yo sé los invisibles estertores**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **56**
Título ***Penas secretas Op. 106***
Colección ***Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2***
Género **Berceuse**
Tonalidad **Si bemol menor**
Instrumentación **Piano solo**
Páginas **3**
Alto **34**
Largo **27**
Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
Año de edición **n. a.**
Ejemplares en **ENM**
Poeta **I.D.P.**
Íncipit literario **Triste en los mares**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **57**
 Título ***Hojas de hiedra Op. 150***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2***
 Género **Berceuse**
 Tonalidad **Fa mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **2**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM**
 Poeta **A. Falco**
 Íncipit literario **Es que traje tan solo a la vida**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **58**
 Título ***Rumor de sollozos Op. 151***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2***
 Género **Patética Reverie**
 Tonalidad **Mi menor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **4**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM**
 Poeta **I J. J. N. Domínguez II R. Barragán**
 Íncipit literario **I Es mi dolor un cisne que abre las alas II ¿Pero, que puedo yo? mi triste canto**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **59**

Título ***Canción del desterrado Op. 116***

Colección ***Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2***

Género **Dolora**

Tonalidad **La menor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas **2**

Alto **34**

Largo **27**

Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**

Año de edición **n. a.**

Ejemplares en **ENM**

Poeta **I N.H. II Américo**

Íncipit literario **I ¡También de dolor se canta! II ¡Que triste es ese “Lied”! semeja llanto**

Íncipit musical:



Núm. Provisional **60**

Título ***Ramo de acacias Op. 109***

Colección ***Álbum del corazón: Suite elegiaca No. 2***

Género **Melodía elegiaca**

Tonalidad **Do menor**

Instrumentación **Piano solo**

Páginas **3**

Alto **34**

Largo **27**

Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**

Año de edición **n. a.**

Ejemplares en **ENM**

Poeta **I F. Bolart II M. Ulloa**

Íncipit literario **I Yo te saludo, ¡oh muerte redentora! II Imagen bendecida de la muerte**

Íncipit musical:



Íncipit musical:



Íncipit musical:



Núm. Provisional **63**
 Título ***Gotas amargas Op. 105***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite elegíaca No. 2***
 Género **Hoja de álbum**
 Tonalidad **La bemol mayor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **3**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM**
 Poeta **M. Ulloa**
 Íncipit literario **No columbro el árbol que en su verde seno**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **64**
 Título ***A través de una lágrima Op. 112***
 Colección ***Álbum del corazón: Suite elegíaca No. 2***
 Género **Vals languido**
 Tonalidad **Do menor**
 Instrumentación **Piano solo**
 Páginas **2**
 Alto **34**
 Largo **27**
 Editorial **Ed. De autor en C. G. Roeder, Leipzig**
 Año de edición **n. a.**
 Ejemplares en **ENM**
 Poeta **I M. Ulloa II Abel Salazar**
 Íncipit literario **I Yo que tanto he amado y amo tanto II Ser como una lágrima dolor inmenso**
 Íncipit musical:



1.2. Obras vocales

Núm. Provisional 65

Título *Despedida*

Género **Canción**

Tonalidad **La menor**

Instrumentación **Voz y piano**

Páginas 2

Alto 32

Largo 25.2

Editorial

Fuente **AESCC**

Año de composición

Poeta **E. Z.**

Íncipit literario **Dime piadosa**

Íncipit musical:



Observaciones Se encontró manuscrito autógrafo de esta canción con el título *Serenata* y con acompañamiento de salterio o piano en ALM

Núm. Provisional 66

Título *El Canto del Cisne*

Género **Canción**

Tonalidad **Fa menor**

Instrumentación **Voz y piano**

Páginas 2

Alto 32

Largo 24.7

Editorial **Modesto González, Tamaulipas**

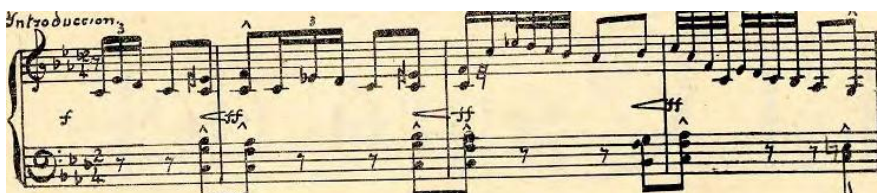
Fuente **AESCC**

Año de composición [1913]

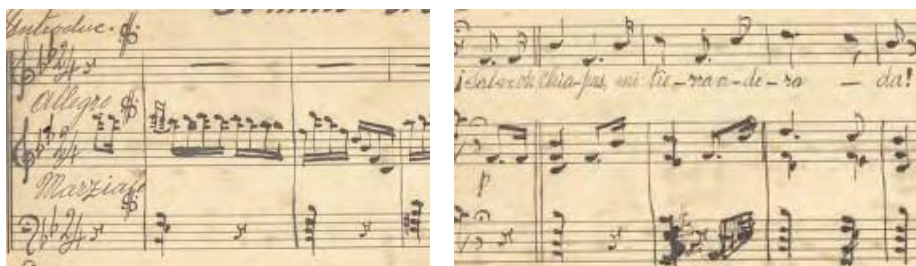
Poeta **Fernando Soria**

Íncipit literario **Me pides que te cante**

Íncipit musical:



Núm. Provisional **67**
 Título ***Himno a Chiapas***
 Género **Himno**
 Tonalidad **Si bemol mayor**
 Instrumentación **Voz y piano [o cuarteto de marimba chiapaneca]**
 Páginas **3**
 Alto **33.5**
 Largo **24.5**
 Editorial **Manuscrito autógrafo**
 Fuente **AAG - CUID**
 Año de composición **[1913]**
 Poeta **Fernando Soria**
 Íncipit literario **¡Salve o Chiapas,**
 Íncipit musical:



Observaciones **Se encontró otro manuscrito autógrafo en el ALM**

Núm. Provisional **68**
 Título ***Himno dedicado a la Sra. Julia G. de Pastrana en su día onomástico***
 Género **Himno**
 Tonalidad **Mi bemol mayor**
 Instrumentación **Voz y piano**
 Páginas **2**
 Alto **17**
 Largo **23.2**
 Editorial **Manuscrito autógrafo**
 Año de edición **--**
 Ejemplares en **ALR**
 Poeta **(F.S.)**
 Íncipit literario **¡Compañeros con júbilo ingente...**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **69**

Título **Dos Danzas para canto y piano: ¡Por compasión una mirada!**

Género Canción

Tonalidad **Re menor**

Instrumentación **Voz y piano**

Páginas **1**

Alto **Incompleta**

Largo **Incompleta**

Editorial **Modesto González, Tamaulipas**

Año de edición --

Fuente **ALS**

Íncipit literario **Una mirada**

Íncipit musical:



Observaciones **Partitura en mal estado pero completa**

Núm. Provisional **70**

Título **Dos danzas para canto y piano: ¡Por piedad un beso!**

Género **Canción**

Tonalidad **Fa menor**

Instrumentación **Voz y piano**

Páginas **1**

Alto **Incompleta**

Largo **Incompleta**

Editorial **Modesto González, Tamaulipas**

Año de edición --

Ejemplares en **ALS**

Poeta --

Íncipit literario **Niña de mi vida**

Íncipit musical:



Observaciones **Partitura mutilada, faltan últimos compases**

Nº provisional 71

Título *¡Oh Salutaris Hostia! I*

Género **Canto sacro**

Tonalidad **Do mayor**

Instrumentación **Alto o barítono [y órgano]**

Páginas **2**

Alto **29.2**

Largo **31.8**

Editorial **Manuscrito autógrafo**

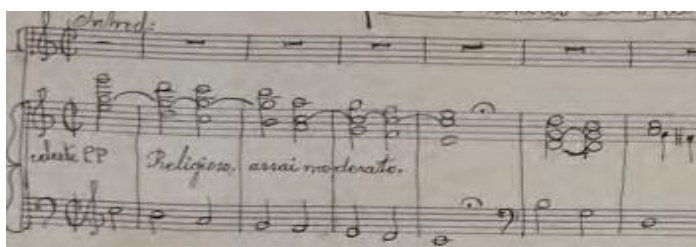
Año de composición --

Ejemplares en **ALM**

Poeta **Tomás de Aquino**

Íncipit literario *¡Oh Salutaris Hostia!*

Íncipit musical:



Observaciones **Enlistada en autobiografía**

Núm. Provisional **72**

Título *Oh Salutaris Hostia! II*

Género **Canto sacro**

Tonalidad **Do mayor**

Instrumentación **Soprano o tenor**

Páginas **2**

Alto **29.1**

Largo **32.1**

Editorial **Manuscrito autógrafo**

Año de composición --

Ejemplares en **ALM**

Poeta **Tomás de Aquino**

Íncipit literario *¡Oh Salutaris Hostia!*

Íncipit musical:



Observaciones **Enlistada en autobiografía**

Nº provisional **73**

Título ***Canta ella***

Género **Canción - danzón**

Tonalidad **Do menor**

Instrumentación **Voz y piano**

Páginas **2**

Alto **19.7**

Largo **25**

Fuente **Manuscrito autógrafo hallado en MBD**

Año de composición **n. a. (En ALS Piedad Guerrero pone 3-27-900)**

Poeta **Conrado Roveló**

Íncipit literario **No hay esperanza**

Íncipit musical:



Observaciones En ALS se encontró manuscrito con el título *Risa con llanto* y un solo texto. Al calce aparece el nombre Piedad Guerrero, que aparece como propietaria en otras partituras impresas y en manuscritos del Archivo Luis A. Suárez.

Núm. Provisional **74**

Título ***La Maquinita***

Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***

Género **Corito humorístico**

Tonalidad **Fa mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas **3**

Alto **34**

Largo **26,8**

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición **1913**

Ejemplares en **AGN**

Poeta **Fernando Soria**

Íncipit literario **Corre corre maquinita**

Íncipit musical:



Núm. Provisional **75**
 Título ***San Juanico***
 Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
 Género **Corito típico-jocoso**
 Tonalidad **Fa mayor**
 Instrumentación **Coro infantil y piano**
 Páginas **3**
 Alto **34**
 Largo **26,8**
 Editorial **Wagner y Levien Sucs**
 Año de edición **1913**
 Ejemplares en **AGN, CNA**
 Poeta **Fernando Soria**
 Íncipit literario **Tarará, tarará**
 Íncipit musical:

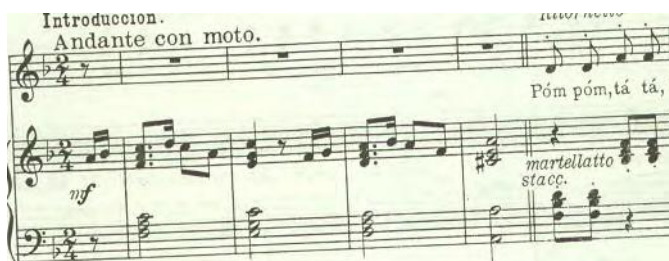


Núm. Provisional **76**
 Título ***El niño desaplicado***
 Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
 Género **Canto escolar humorístico**
 Tonalidad **Do mayor**
 Instrumentación **Coro infantil y piano**
 Páginas **3**
 Alto **34**
 Largo **26,8**
 Editorial **Wagner y Levien Sucs**
 Año de edición **1913**
 Ejemplares en **AGN**
 Poeta **Fernando Soria**
 Íncipit literario **Un muchacho se escapó**
 Íncipit musical:

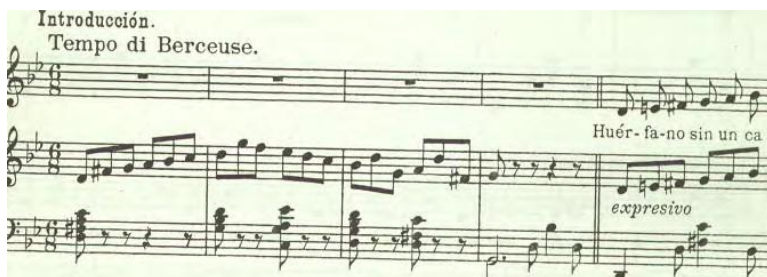
Introducción.
 Allegretto.
 Un mu - cha - cho se es - ca - pó.

The image shows the beginning of a musical score for 'El niño desaplicado'. It features a three-staff system (treble, alto, and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), indicating Do mayor. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes a vocal line with the lyrics 'Un mu - cha - cho se es - ca - pó.' and a piano accompaniment. Dynamics include 'f' (forte).

Núm. Provisional 77
Título ***Póm póm, Tá tá***
Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
Género **Corito escolar humorístico**
Tonalidad **Fa mayor**
Instrumentación **Coro infantil y piano**
Páginas 3
Alto 34
Largo 26,8
Editorial **Wagner y Levien Sucs**
Año de edición 1913
Ejemplares en AGN, CNA
Poeta **Fernando Soria**
Íncipit literario **Póm póm, Tá tá**
Íncipit musical:



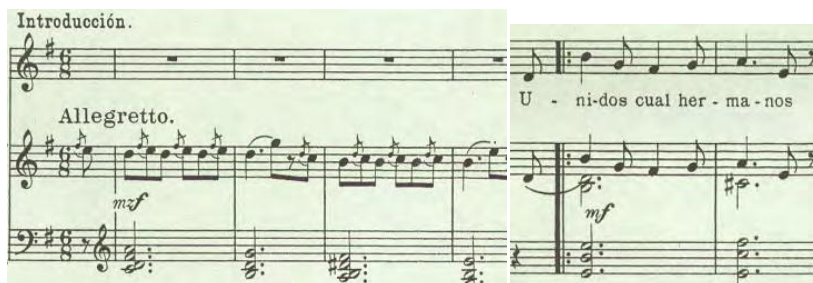
Núm. Provisional 78
Título ***El Huerfanito***
Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
Género **Corito patético**
Tonalidad **Sol menor**
Instrumentación **Coro infantil y piano**
Páginas 3
Alto 34
Largo 26,8
Editorial **Wagner y Levien Sucs**
Año de edición 1913
Ejemplares en AGN, CNA
Poeta **Fernando Soria**
Íncipit literario **Huér-fa-no sin un cariño**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **79**
Título ***El gallito***
Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
Género **Canto escolar**
Tonalidad **Re mayor**
Instrumentación **Coro infantil y piano**
Páginas **2**
Alto **34**
Largo **26,8**
Editorial **Wagner y Levien Sucs**
Año de edición **1913**
Ejemplares en **AGN**
Poeta **Luís J. Jiménez**
Íncipit literario **¡Soy el gallito!**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **80**
Título ***A los niños mexicanos***
Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
Género **Corito escolar**
Tonalidad **Sol mayor**
Instrumentación **Coro infantil y piano**
Páginas **3**
Alto **34**
Largo **26,8**
Editorial **Wagner y Levien Sucs**
Año de edición **1913**
Ejemplares en **AGN**
Poeta **N.H.**
Íncipit literario **Unidos cual hermanos**
Íncipit musical:



Núm. Provisional **81**
 Título ***Soy mexicano***
 Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
 Género **Corito típico para escuelas complementurias [sic] nocturnas de obreros**
 Tonalidad **Fa mayor**
 Instrumentación **Coro adultos y piano**
 Páginas **4**
 Alto **34**
 Largo **26,8**
 Editorial **Wagner y Levien Sucs**
 Año de edición **1913**
 Ejemplares en **AGN**
 Poeta **Manuel Carpio**
 Íncipit literario **Uso tosco jarano y chaparreras**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional **82**
 Título ***El loro feo***
 Colección ***Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales***
 Género **Canto escolar onomatopéyico humorístico**
 Tonalidad **Mi bemol mayor**
 Instrumentación **Coro infantil y piano**
 Páginas **3**
 Alto **34**
 Largo **26,8**
 Editorial **Wagner y Levien Sucs**
 Año de edición **1913** Ejemplares
 en **AGN**
 Poeta **Fernando Soria**
 Íncipit literario **Tengo yo un loro muy feo**
 Íncipit musical:



Núm. Provisional 83

Título *Juan que ríe y Juan que llora*

Colección *Coros escolares: Diez cantos escolares para primeros años elementales*

Género Coro escolar imitativo humorístico

Tonalidad Do mayor

Instrumentación Coro infantil y piano

Páginas 4

Alto 34

Largo 26,8

Editorial Wagner y Levien Sucs

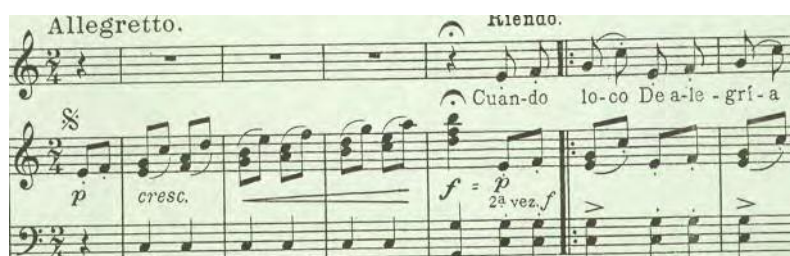
Año de edición 1913 Ejemplares

en AGN

Poeta Fernando Soria

Íncipit literario Cuando loco de alegría

Íncipit musical:



Núm. Provisional 84

Título *Trabajo, ciencia y virtud*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género Himno escolar

Tonalidad Si bemol mayor

Instrumentación Coro infantil y piano

Páginas 3

Alto 34

Largo 26,8

Editorial Wagner y Levien Sucs

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta Gregorio Ponce de León

Íncipit literario Brote el noble cantar

Íncipit musical:



Núm. Provisional 85

Título *Primavera de la vida*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género Canto escolar al unísono

Tonalidad Si bemol mayor

Instrumentación Coro de niñas y piano

Páginas 5

Alto 34

Largo 26,8

Editorial Wagner y Levien Sucs

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta Espronceda y Zorrilla arreglada por N.H.

Íncipit literario El ruido alegre y bullicioso

Íncipit musical:

§ Introducción.
Tempo di Schottisch.

El rui-do a-le-gre y bu-li-cio-so

The musical score is for a song titled 'Primavera de la vida'. It features a piano introduction in 2/4 time, marked 'Tempo di Schottisch'. The melody is in B-flat major. The lyrics 'El rui-do a-le-gre y bu-li-cio-so' are written below the staff. The score includes a treble and bass staff with piano accompaniment.

Núm. Provisional 86

Título *Montañas de mi patria*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género Corito patriótico

Tonalidad Fa mayor

Instrumentación Coro infantil y piano

Páginas 5

Alto 34

Largo 26,8

Editorial Wagner y Levien Sucs

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta Amado Nervo

Íncipit literario Que hermosos son los montes

Íncipit musical:

Introducción.
Allegretto.

¡Que her-mo-sos son los mon-tes

The musical score is for a song titled 'Montañas de mi patria'. It features a piano introduction in 2/4 time, marked 'Allegretto'. The melody is in F major. The lyrics '¡Que her-mo-sos son los mon-tes' are written below the staff. The score includes a treble and bass staff with piano accompaniment.

Núm. Provisional 87

Título *Gratitud*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género **Himno escolar**

Tonalidad **Si bemol mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas 4

Alto 34

Largo 26,8

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta **A. Domínguez**

Íncipit literario **De este hermoso plantel**

Íncipit musical:

Introducción.
Allegretto.

De es-te her-mo-so Plan-tel

Núm. Provisional 88

Título *Condición humana*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género **Canto escolar**

Tonalidad **La mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas 5

Alto 34

Largo 26,8

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta **S. Albores**

Íncipit literario **De la vida transitoria**

Íncipit musical:

Tempo di Wals á la Jota.

De la vi-da tran-si-to-ria

Lo stesso tempo.

Núm. Provisional 89

Título *El pirata*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género **Canto escolar**

Tonalidad **Mi bemol mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas 4

Alto 34

Largo 26,8

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta **Espronceda**

Íncipit literario **En las presas**

Íncipit musical:

Musical score for 'El pirata'. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a piano line, and a bass line. The tempo is marked 'Allegretto.' and the dynamics are 'mf' and 'p'. The lyrics are 'En las pre - sas' and 'Yo lo quie - ro'. The score includes a section marked 'p Staccato.'.

Núm. Provisional 90

Título *A la juventud estudiosa*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género **Himno escolar**

Tonalidad **Mi bemol mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas 5

Alto 34

Largo 26,8

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta **M. Ocampo**

Íncipit literario **Juventud, juventud estudiosa**

Íncipit musical:

Musical score for 'A la juventud estudiosa'. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a piano line, and a bass line. The tempo is marked 'Allegretto-Marciale.' and the dynamics are 'stacc.' and 'p'. The lyrics are 'Ju - ven - tud, Ju - ven - tud es - tu - dio - sa'. The score includes a section marked 'Coro.'.

Núm. Provisional 91

Título *Fiesta escolar*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género **Coro al unísono**

Tonalidad **Sol mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas 5

Alto 34

Largo 26,8

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta **S. Ocampo**

Íncipit literario **¡Que nuestra escuela viva!**

Íncipit musical:

Allegretto.

¡Que nues-tra Es-cue-la vi - va!

Núm. Provisional 92

Título *El invierno*

Colección *Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores*

Género **Canto escolar**

Tonalidad **Re bemol mayor**

Instrumentación **Coro infantil y piano**

Páginas 7

Alto 34

Largo 26,8

Editorial **Wagner y Levien Sucs**

Año de edición 1913

Ejemplares en AGN, BN

Poeta **P. Zavala**

Íncipit literario **En el campo las espigas**

Íncipit musical:

Introducción.
Andante moderato.

Tempo di Schottisch.

1. En el cam-po las es-pi-gas
2. El In-vier-no con su

Núm. Provisional **93**

Título ***¡A la patria!***

Colección ***Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores***

Género **Canto escolar a cuatro voces**

Tonalidad **Mi bemol mayor**

Instrumentación **Coro infantil de nivel intermedio y piano**

Páginas **7**

Alto **31.2**

Largo **37**

Editorial **Manuscrito autógrafo**

Año de composición --

Ejemplares en **ALM**

Poeta **(F. Soria)**

Íncipit literario **¡Oh cuan bella, cuan grande...**

Íncipit musical:



Observaciones **Manuscrito autógrafo encontrado en ALM. Enlistada en la portada de los *Coros escolares para niños intermedios y superiores***

Núm. Provisional **94**

Título ***Bogando sin rumbo Op. 199***

Colección ***Coros escolares: Cantos escolares niños intermedios y superiores***

Género **coro a tres voces a capella**

Tonalidad **Do mayor**

Instrumentación **Soprano, alto y tenor**

Páginas **2**

Alto **32**

Largo **35.2**

Editorial **Manuscrito autógrafo**

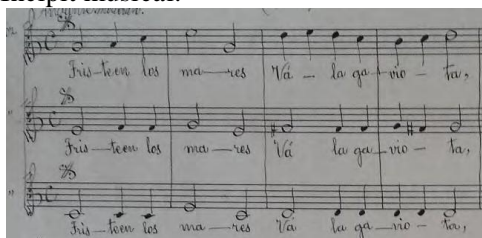
Año de composición ---

Fuente **ALM**

Poeta **Alfonso**

Íncipit literario **Triste en los mares va la gaviota**

Íncipit musical:



Observaciones **Utiliza el mismo título y dos de los trozos poéticos de la segunda pieza de la *Suite Romántica* y la quinta de la *Suite Elegíaca*, pero la música es diferente.**

1.3. Obras no localizadas

Núm. Provisional **95**

Título *Un rival allende el Bravo*

Género **Zarzuela**

Observaciones **Se encontró en ALM el libreto autógrafo junto con otro ensayo teatral, *Un Administrador de Aduanas*, también autoría de Soria.**

Núm. Provisional **96**

Título *Éxtasis sublime*

Género **Vals**

Instrumentación **Piano solo**

Observaciones **Enlistada en contraportada de *Friné***

Núm. Provisional **97**

Título *El guarda inglés*

Instrumentación **[Piano solo]**

Observaciones **Enlistado en artículo de Gregorio Ponce de León en periódico *La Patria*, 30-11-1909**

Núm. Provisional **98**

Título *Ensayos para piano*

Instrumentación **Piano solo**

Observaciones **Enlistada en artículo de Gregorio Ponce de León en periódico *La Patria*, 30-11-1909**

Núm. Provisional **99**

Título *Fantasía sobre una romanza*

Instrumentación **[Piano solo]**

Observaciones **Enlistada en artículo de Gregorio Ponce de León en periódico *La Patria*, 30-11-1909**

Núm. Provisional **100**

Título *Gajos y capullos*

Género **Vals**

Instrumentación **[Piano solo]**

Año de edición **1913**

Observaciones **Comentada en *Historia de la música popular en México***

Núm. Provisional **101** Título

Ninfas juguetonas

Género **Vals de salón**

Instrumentación **Piano solo**

Observaciones **Enlistada en contraportada de *Álbum del corazón***

Núm. Provisional **102**

Título ***Rigoletto [sic] de Verdi***

Género **Transcripción**

Instrumentación **Piano solo**

Observaciones **Reseñada en periódico *El esfuerzo*, Comitán 1892**

Núm. Provisional **103**

Título ***Riviere***

Instrumentación **[Piano solo]**

Observaciones **Enlistada en artículo de Gregorio Ponce de León en periódico *La Patria*, 30-11-1909. Pieza premiada en la exposición mundial de París de 1889.**

Núm. Provisional **104**

Título ***Variaciones sobre motivo del wals***

Género **Variaciones**

Instrumentación **[Piano solo]**

Observaciones **Enlistada en artículo de Gregorio Ponce de León en Periodico *La Patria*, 30-11-1909**

2. CATÁLOGO ALFABÉTICO

A flote. Núm. 1. Reverie. Piano.
A la juventud estudiosa. Núm. 90. Himno escolar en Mib mayor. Coro y piano.
A la luz de las estrellas. Núm. 2. Vals- serenata en Sol mayor. Piano.
¡A la patria! Núm. 93. Canto escolar en Mib mayor. Coro a cuatro voces y piano.
A los niños mexicanos. Núm. 80. Coro escolar en Sol mayor. Coro infantil y piano
A María la del cielo. Núm. 50 Plegaria en Si mayor. Piano.
A media luz. Núm. 3. Two-step en Lab mayor. Piano.
*A través de una lágrima .*Núm. 64. Vals lánguido en Do menor. Piano
Abandonado. Núm. 4. Schottisch en Mi mayor. Piano
Al son de los remos. Núm. 44. Barcarola a la habanera en Fa mayor. Piano.
Al pie de la vieja torre. Núm. 5. Romanza en Fa mayor. Piano.
Amor y celos. Núm. 52. Diálogo descriptivo en Sol mayor. Piano.
Auras de Anáhuac. Núm. 6. Vals en Do mayor. Piano.
Bajo el empujado. Núm. 7. Polka en Sol mayor. Piano.
*Berceuse I.*Núm. 8. Canción de cuna en Re mayor. Piano
*Berceuse II.*Núm. 9 Canción de cuna en La menor. Piano.
Bogando sin rumbo. Núm. 94. Canto en Do mayor. Tres voces a capella.
Bogando sin rumbo. Núm. 42. Barcarola en Mib menor. Piano
Canción del desterrado. Núm. 59. Dolora en La menor. Piano
Canta ella. Núm. 73. Danzón en Do menor. Canción para soprano y piano.
Chole. Núm. 10. Mazurca en Fa mayor. Piano
Cielo y mar. Núm. 43. Barcaroleta en Re mayor. Piano.
Condición humana. Núm. 88. Canto Escolar en La mayor. Coro infantil y piano.
De rodillas ante ti. Núm. 11. Mazurca en Re mayor. Piano.
Despedida. Núm. 65. Serenata en La menor. Canción para soprano y piano.
¡Dios, patria y libertad! Núm. 12. Fantasía en Sol mayor. Piano.
Divina. Núm. 13. Danza en Mi menor. Piano.
Dolce tenerezza. Núm. 51. Hoja de álbum. Piano
El canto de la alondra. Núm. 14. Capricho-schottisch en Do mayor. Piano.
El canto del cisne. Núm. 66. Habanera en Fa menor. Canción para soprano y piano.
El canto del proscrito. Núm. 47. Romanza sin palabras en Sol mayor. Piano.
El gallito. Núm. 79. Canto escolar en Re mayor. Coro infantil y piano.
El huerfanito. Núm. 78. Coro patético en Sol menor. Coro infantil y piano.
El invierno. Núm. 92. Canto escolar. Coro infantil y piano.
El loro feo. Núm. 82. Canto escolar humorístico onomatopéyico en Mib mayor. Coro infantil y piano.
El niño desaplicado. Núm. 76. Canto escolar humorístico en Do mayor. Coro infantil y piano.
El pirata. Núm. 89. Canto escolar en Mib mayor. Coro infantil y piano.
En el baño. Núm. 15. Schottisch en Fa mayor. Piano
Evocación. Núm. 16. Vals en Mi mayor. Piano.
Fiesta escolar. Núm. 91. Canto al unísono en Sol mayor. Coro infantil y piano.
Friné. Núm. 17. Mazurca en Do mayor
Gloria. Núm. 18. Obertura en Sol mayor. Piano.
Gotas amargas. Núm. 63. Hoja de álbum en Lab mayor. Piano
Gratitud. Núm. 87. Himno escolar en Sib mayor. Coro infantil y piano.
Gualda y rojo. Núm. 19. Paso-doble flamenco en Mi menor. Piano.
Guapísima. Núm. 20. Danza en Mi menor. Piano
Harmonías de la floresta. Núm. 41. Romanza en Mi mayor. Piano.
Himno a Chiapas. Núm. 67. Himno en Sib mayor. Coro y piano (marimba).

Himno a la señora Julia G. de Pastrana. Núm. 68. Himno en Mib mayor. Voz y piano.
Hojas de hiedra. Núm. 57. Berceuse en Fa mayor. Piano.
Hoja de álbum. Núm. 21. Pieza de carácter en La menor. Piano.
Invernal. Núm. 49. Legenda [sic] en Lab mayor.
Juan que ríe y Juan que llora. Núm. 83. Coro imitativo humorístico en Do mayor. Coro infantil y piano.
La maquinita. Núm. 74. Corito humorístico en Fa mayor. Coro infantil y piano.
La miel de tus besos. Núm. 22. Vals en Sol mayor. Piano.
La virgen de mis recuerdos. Núm. 23. Gavotta- schottisch en Mib mayor. Piano.
¡Lágrimas de sangre! Núm. 55. Romanza sin palabras en Fa mayor. Piano.
Lamentos de dolor. Núm. 62. Nocturno en Solb mayor. Piano.
Linda pecadora. Núm. 24. Gavota en Fa mayor. Piano.
Lirios azules. Núm. 25. Vals en Mib mayor. Piano.
Llorando en silencio. Núm. 54. Impromptu en Lab mayor. Piano.
Magdalena. Núm. 26. Vals en Mib mayor. Piano.
Marcha Yaqui. Núm. 27. Marcha en Re menor. Piano.
Mariposeando. Núm. 28. Polka en Mib mayor. Piano.
Martellato. Núm. 29. Polka en La mayor. Piano.
¡Más allá de la vida! Núm. 53. Meditación en Fa mayor. Piano.
Montañas de mi patria. Núm. 86. Corito patriótico en Fa mayor. Coro infantil y piano.
Morelos. Núm. 30. Marcha o paso-doble en Reb mayor. Piano.
Nostalgia vespertina. Núm. 48. Canzonetta en Reb Mayor. Piano.
Oh salutaris hostia I. Núm. 71. Canto religioso en Do mayor. Voz y órgano.
Oh salutaris hostia II. Núm. 72. Canto religioso en Do mayor. Voz y órgano.
Ondas muertas. Núm. 31. Vals en Mib mayor. Piano.
Penas secretas. Núm. 56. Berceuse en Sib menor. Piano.
Pom pom ta ta! Núm. 77. Canto humorístico en Fa mayor. Coro infantil y piano.
Por compasión una mirada. Núm. 69. Habanera en Re menor. Voz y piano.
Por piedad un beso. Núm. 70. Habanera en Fa menor. Voz y piano.
Primavera de la vida. Núm. 85. Canto escolar al unísono. Coro infantil y piano.
Quejas íntimas. Núm. 32. Mazurca en Reb mayor. Piano.
Ramo de acacias. Núm. 60. Melodía elegiaca en Do menor. Piano.
Rumor de sollozos. Núm. 58. Reverie en Mi menor. Piano.
Sabrosa. Núm. 33. Mazurca en Fa mayor. Piano.
San Juanico. Núm. 75. Corito típico jocoso. Coro infantil y piano.
¡Soñemos! Núm. 45. Serenata en Do menor. Piano.
Soy mexicano. Núm. 81. Canto para escuelas nocturnas. Coro infantil y piano.
Sueño rosa. Núm. 34. Schottisch en Fa mayor. Piano.
Tacubaya. Núm. 35. Danzón-cake walk en Sol mayor. Piano.
Tour de noche. Núm. 36. Vals en Mib mayor.
Trabajo, ciencia y virtud. Núm. 84. Canto escolar en Sib mayor. Coro infantil y piano.
Tu amor o la muerte. Núm. 37. Polka en Fa mayor. Piano.
¡Tristeza y desesperación! Núm. 46. Romanza en Mi menor. Piano.
Una flor en su tumba. Núm. 61. Pequeña marcha fúnebre. Piano.
Urania. Núm. 38. Mazurca en Re mayor. Piano.
Vals Ternura. Núm. 39. Vals en Fa mayor. Piano.
¡Viva mi tierra! Núm. 40. Bolero en Re menor. Piano.

CONCLUSIONES

En este trabajo he indagado en la vida y trayectoria profesional de Fernando Soria, además de analizar su obra musical. También he realizado desde 2010 otras actividades relacionadas con la difusión de la música de Soria, en concreto la grabación de algunas de sus obras y la organización de festivales, homenajes y concursos de piano en torno a su figura. En este tiempo he podido presentar casi cincuenta obras a diferentes públicos, habiendo sido testigo de una recepción muy positiva, tanto en México como en Europa (en la Escola Luthier e Iglesia de San Cayetano de Barcelona y en Suiza en Basilea, Berna y Lucerna con apoyo del Consulado de México y el Circulo de Mexicanos en Suiza). Tras todo este trabajo considero que Fernando Soria es un músico cuyo trabajo debe ser revalorado. El estudio de su obra compositiva nos desvela una mente en constante evolución, atenta a su entorno musical y convencida de que la música, su difusión, su estudio y su disfrute, es una herramienta muy valiosa para producir un cambio y un crecimiento espiritual y cultural en la sociedad.

Heredero del gusto italiano que predominó en México de 1850 a 1885 aproximadamente¹, Soria evolucionó primero hacia un estilo de influencia centroeuropea que buscaba crear una identidad mexicana, para lo cual se acercó a los poetas mexicanos, quienes a su vez se hallaban fusionando influencias europeas con su sensibilidad latinoamericana para desarrollar una expresión propia que Rubén Darío representó en el llamado Modernismo. Basta revisar las temáticas de varios de sus artículos periodísticos, el carácter y títulos de muchas de sus obras así como analizar las descripciones musicales que hace de los versos que encabezan las piezas del *Álbum del corazón*, para notar las similitudes estéticas y de pensamiento que comparte Soria con los poetas modernistas mexicanos y el desarrollo de un lenguaje propio y original, que no puede ser confundido con otros compositores mexicanos contemporáneos.

El acercamiento de Soria al incipiente movimiento nacionalista musical del siglo XX lo podemos ubicar entre los años de 1905 y 1915 englobando algunas piezas, como son: *Marcha yaqui*, *Marcha a Morelos*, *Dios, Patria y Libertad* y *Viva mi Tierra*, para piano, además para voz escribió: *Himno a Chiapas*, *A los niños mexicanos*, *Soy mexicano*, *Montañas de mi patria* y *A la Patria*, en las que utiliza un lenguaje

¹ Ver en el Anexo I los artículos de Soria en los que establece comparaciones entre las escuelas alemana e italiana.

romántico, mantiene una estética tradicional en general y no utiliza temas populares a diferencia de Ituarte, Castro y Ponce, pero si contrapone un tema militar mexicano contra uno que pretende ser indígena (*Marcha Yaqui*) y presenta secciones en otras piezas con frases musicales de carácter popular (*Chole, Dios, Patria y Libertad y Magdalena*).

Una revisión de su obra crítica nos permite observar perspectivas de la época sobre métodos pianísticos en boga a fin del siglo XIX, otra visión sobre la llegada de la corriente wagneriana a México, sus intentos por despertar en la sociedad el interés por la música y la cultura en general, a través de artículos sobre vida de compositores, galería de músicos mexicanos, música popular, música descriptiva, música china y japonesa. Pese a conocer obras de Wagner, Debussy y Richard Strauss, el gusto musical de Soria se decanta por la música de compositores más tonales, como él mismo afirma:

...de modo que yo admiro, venero y respeto las grandes creaciones musicales de los maestros alemanes y me conmuevo profundamente ante esas severas producciones grandiosas e imponentes, en que la armonía está tratada magistralmente, más también admiro, venero y respeto las hermosas obras de los maestros italianos. Mi alma apasionada por el arte se arrodilla ante esas bellezas sublimes en que la melodía está manejada sin esfuerzo, haciendo experimentar al corazón, sensaciones dulcísimas que lo elevan hasta una región desconocida, infinita, ideal, hasta Dios. Pero jamás me aferraré a las preocupaciones y exageraciones en que incurren compositores de ambas escuelas ni de otras que hubieren².

Sin embargo no hace una crítica radical contra los primeros y, lejos de juzgar sus talentos y novedades armónicas, prefiere ceder al tiempo y a la posteridad la capacidad de opinar sobre las innovaciones y "excentricidades" de esos vanguardistas, lo cual nos dice mucho de su conciencia e integridad.

En cuanto a su labor pedagógica podemos ver sus frutos en la obra de Jesús Castillo y Esteban Alfonso, en los músicos discípulos de Luz María Segura, una de las primeras pianistas veracruzanas – si no es que la primera- de trayectoria internacional y su esposo Vladimir Vulfman, como son Jesús María Figueroa, Francisco Martins, Sabarthasid Uribe y Cuauhtémoc Rivera, quienes sin saberlo son herederos de las enseñanzas musicales de Soria. La aparición tangencial en este trabajo del trabajo profesional de su hija Isabel invita a profundizar en una carrera artística desarrollada en la primera mitad del siglo XX que no ha sido documentada.

La recolección y catalogación de su obra musical nos ha llevado a conocer una parte de la riqueza creativa que fue menospreciada durante casi todo el siglo pasado y

² “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” en *El Arte musical*, Veracruz, Domingo 22 de julio 1923.

presentar un cuerpo musical que, aunque incompleto, engrosa significativamente el repertorio pianístico y vocal de México. La grabación de una parte de esta obra pretende acelerar su difusión, animar a la revisión de viejos archivos familiares y posteriormente hacer una nueva revisión de la recepción que puede tener esta música en un contexto diferente.

Como apunta Ricardo Miranda en su artículo *Tesituras encontradas*³:

La investigación musical en México ha discurrido por senderos a cual más diversos y dista mucho de conseguir ese objetivo tan importante: ningún autor mexicano tiene toda su música editada, mucho menos grabada, y sólo unos cuantos han generado un acervo significativo de estudios estéticos. Esa labor, esencial para toda música- sujeta al trabajo colectivo de musicólogos, intérpretes e instituciones-, no ha sido terminada ni del todo sustentada por la musicología mexicana. No existe para nuestra sociedad una noción clara de quienes son los músicos mexicanos más relevantes ni por qué lo son.

La preponderancia que han tenido algunos compositores en la historia de México no obedece siempre a juicios de valor a partir de la calidad de la obra, a veces una sola canción que se enraizó en el gusto popular provoca que tal o cual músico sea considerado más importante o talentoso que otros. Son varios los músicos y muchas obras que han sido hechos a un lado, a veces injustamente, de esta historia, negándoles la posibilidad de ser escuchados y valorados por los públicos y estudiosos de muchas generaciones posteriores.

El continuo contacto con esta obra musical nos ha permitido descubrir la riqueza expresiva, la variedad imaginativa, la elegancia pianística e intelectual que esconden sus miniaturas y logran reflejar el México en que se desenvolvió. Considero por lo tanto que la obra musical y crítica de Fernando Soria debe ser revisada a la luz de las últimas investigaciones sobre la música del período porfirista y de la música mexicana en general, tanto por musicólogos, como por intérpretes y escuchada por el público en general.

Las acciones llevadas a cabo para la realización de este trabajo con apoyo institucional de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Instituto Superior de Música de Veracruz, Escuela Superior de Música del INBA y Universidad Autónoma de Querétaro, como son los conciertos, festivales y concursos en homenaje a Soria, la creciente cantidad de jóvenes pianistas interesados en incluir esta música en su repertorio, nos llevan a continuar un trabajo que redundará en una edición crítica de su

³ Miranda, Ricardo: “Tesituras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N° 86, México, UNAM, 2005, p. 97.

obra, la grabación de su obra coral y la difusión a nivel nacional e internacional por medio de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas UNICACH), Radio UNICACH, el Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Consorcio de Universidades de México (CUMEX) y red UDUAL (Unión de Universidades de América Latina), transformándose una investigación individual en una línea de investigación de trascendencia.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. Artículos de Fernando Soria:

Periódico *El Ensayo* (Comitán de Domínguez, 1888):

“Charlas cotorrunas”, (1/VII/1888)

“Cero y van tres” (15/VII/1888)

“Los Tenientes” (12/VIII/1888)

Periódico *El Clavel Rojo* (Comitán de Domínguez 1901)

“La Santa Cecilia de Moraviet”

“Melomanías”

Periódico *El Arte Musical* (Veracruz 1920- 1923)

“Anécdotas sobre la vida de grandes músicos” (27/VI/20)

“Origen de la música popular o nacional” (15/VIII/20)

“Invento útil de un músico mexicano” (22/VIII/20)

“Adam. Episodios de la vida de Grandes músicos” (29/VIII/20)

“Haydn (1). Episodios de la vida de Grandes músicos” (5/IX/20)

“Haydn (2). Episodios de la vida de Grandes músicos” (12/IX/20)

“Cherubini. Episodios de la vida de Grandes músicos” (26/IX/20)

“Cualidades que debe poseer el profesor de piano” (24/X/ 20)

“Mozart. Episodios de la vida de los grandes músicos” (31/X/20)

“Mi humilde labor en pro del arte músico veracruzano” (7/XI/20)

“Útiles consejos a mis discípulas veracruzanas” (21/XI/20)

“Los próximos recitales del gran pianista ruso Lhevinne, en Veracruz” (20/III/21)

“Impresiones artísticas” (31/I/22)

“Crónicas musicales metropolitanas” (1/X/22)

“¡Dos horas en el palacio, en el cielo, en la gloria!” (8/I/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (1) (3/VI/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (2) (10/VI/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (3) (17/VI/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (4) (24/VI/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (5) (1/VII/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (6) (8/VII/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (7) (15/VII/23)

“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (8) (22/VII/23)

“Algo sobre crítica musical” (26/VIII/23)

Revista *México Musical. En defensa de la Música*, Nos. 1-44, México, Ed. Carlos del Castillo, 1930-34.

“Vociferando en sonido 13”

“La música descriptiva”

“Deficiencias en los métodos para piano de Lebert-Starck y el de Virgil”

“Anécdotas musicales”

“Deficiencias en el tecnicismo didáctico musical”

“Cualidades que debe poseer el profesor de piano”

“Uso y abuso de los pedales del piano”

“Galería de músicos mexicanos (Adorno- Flasheba)”

“Galería de músicos mexicanos (Gariel- Ituarte)”
 “Galería de músicos mexicanos (Larios- Peralta)”
 “Galería de músicos mexicanos (Planas- Rosas)”
 “Galería de músicos mexicanos (Sánchez – Soria)”
 “Galería de músicos mexicanos (Soria- Valle)”
 “Galería de músicos mexicanos (Vega- varios)”
 “La música en China”
 “Origen de la música popular o nacional”
 “Apología de la música”
 “La música en el Japón”

2. Fuentes hemerográficas

ABC, Madrid, 20-01- 1926
El Arte Musical, semanario de Veracruz, 1920- 1924
El Clavel Rojo, revista quincenal de Comitán, Chiapas, 1901- 1906
El Ensayo, semanario de Comitán, Chiapas, Nos. 3, 4 y 5, 1888
El Tiempo, México, 12.09.1906
La Patria. México, 30-11-1909, p. 4.
La Patria, México, 12 de diciembre de 1910, p 2.
La Raza Latina, México, 24-04-1896, p. 3

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Marco Antonio: *Después del Modernismo*. Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1991.
- Almazán, Joel: “Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, Revista de investigación musical, No. 136-137, México, CENIDIM, 2007.
- Aubry, Andrés: *San Cristóbal de las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental 1528-1990*. México, Ed. Fray Bartolomé de las Casas, 2008.
- Aviñoa, Xosé: “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”, en *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005.
- Bellinghausen, Karl: *Melesio Morales: catálogo de música*. México, CENIDIM, 2000.
- Bethell, Leslie, Ed.: *Historia de América Latina. Vol. 9. México, América Central. c. 1870-1930*. Madrid, Ed. Crítica, 2000.
- Brenner, Helmut: *Juventino Rosas: His life, his work, his time*. Michigan, EEUU, Harmonie Park Press, 2000.
- Campa, Gustavo E.: *Críticas musicales*. París, Librería Paul Ollendorff, 1911. Reimpresión facsimilar, México, 1992.
- Cantón Ferrer, Cristian: *Vida i obra de Luis G. Jordà (1869-1951)*. Barcelona, Ajuntament de les Masies de Roda, 2010.
- Casco Centeno, Emilio: *Julio Ituarte (1845-1905): vida y obra*. Tesis de Maestría en Musicología, Universidad Veracruzana, 2005.
- Castañón Gamboa, Fernando: *Panorama histórico de las comunicaciones en Chiapas*. Chiapas, CONECULTA-CHIAPAS, 2009.
- _____: *Historia del teatro Emilio Rabasa 1883-1945*. México, CONECULTA-CHIAPAS, 2006.

- Carredano, Consuelo: *Felipe Villanueva 1862-1893*. México, CENIDIM, 1992.
- _____ y Eli, Victoria (eds.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, FCE, 2010, Vols. 6 y 8.
- Carmona, Gloria: “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, en *Heterofonía* N° 136-137, México, CENIDIM, 2007.
- Caro Cocotle, Guadalupe: “Consejos a las Señoritas, no todas las señoritas, no toda la música: la musicología, la historia y los estudios de género en la música”, en *Heptagrama* Vol. I, México, UNAM, 2011.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, ICCMU, 1999-2002.
- Casco Centeno, Emilio: “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte”, en *Heterofonía* No. 126, México, CENIDIM, 2002.
- Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello. México, UNAM, 1982.
- Contreras Soto, Eduardo: *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*. México, CENIDIM, 1993.
- _____: *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*. México, CNCA, INBA, CENIDIM, 2000.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles: *Catálogo de la obra musical del maestro Vicente T. Mendoza*. México, UNAM, 1994.
- Cortés Mandujano, Héctor: *Chiapas cultural: El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*. México, Secretaría de Educación, 2006.
- Delgado, Eugenio y Maya, Áurea: *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Cevallos Paniagua*. México, CENIDIM, 2002.
- Díaz Cervantes, Emilio, et al: *Ricardo Castro, genio de México*. Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2ª edición, 2009.
- Díez de Urdanivia, Fernando: *Carlos del Castillo, Heraldo de Bach en México*. México, Ed. Luzam, 2006.
- Dultzin, Susana: *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)*. México, Ed. Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, 1982.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, et al: *Nueva historia mínima de México*. México, Colegio de México, 2006.
- Espinosa Barco, Blanca: *Silvestre Revueltas y Carlos Chávez- frente a frente*. Chicago, Windmills Editions, 2015.
- Fischer, Vera: *El modernismo hispanoamericano: pluralidad de influencias*. Tesis de Maestría, versión en castellano de la autora. Brno, Rep. Checa, Universidad Mazarykova, 2008.
- Flores Tamayo, Alejandra: “Ediciones musicales en el México del siglo XIX”, *Heptagrama*, Vol. II, UNAM, 2012.
- García Bonilla, Roberto: “La crítica: ¿seductor mal necesario?” En *Armonía* N° 10-11. México, ENM-UNAM, 1996.
- Garrido S. Juan: *Historia de la Música popular en México*. México, Ed. Extemporáneos, 1974.
- Gómez Rivas, Armando: *Rubén M. Campos, musicografía (1895-1930)*. Tesis de Maestría en musicología, México, Universidad Veracruzana, 2006.
- González Pío, Nadia: *Historia social de la polka en México (1845-1910)*. Trabajo inédito, México, Facultad de Música, UNAM, 2012.

- González Valle, José Vicente, et al: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes históricas (Serie A/II. Manuscritos musicales, 1600- 1850)*. Madrid, Arco/Libros, 1996.
- Granillo Bojorques, Néstor: *Felipe Villanueva. Biografía. Su vida y su obra*. México, EDAMEX, 1989.
- Grial, Hugo de: *Músicos Mexicanos*. México, Ed. Diana, 1969.
- Gutiérrez González, Noé: “Fernando Soria” en *Tertulia*, revista trimestral del Centro Universitario de Información y Documentación (CUID), México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, No. 9, 2003.
- Gutiérrez González, Noé: “Isabel y Fernando Soria: dos músicos nacidos en Chiapas.” En el *Boletín 8* del Archivo General de la Nación, México, 2005.
- Herrera y Ogazón, Alba: *El Arte Musical en México*. Facsímile de la edición de 1917, México, CNCA, INBA, CENIDIM, 1992.
- Hamnett, Brian: *Historia de México*. Madrid, Cambridge University Press, 2002.
- Jarocinski, Stefan: *Debussy: Impressionism & Symbolism*. Reino Unido, Eulenburg Books, 1981.
- Jiménez Ramírez, Talía: “Entre el juego y la ironía en la música de Revueltas: el Dúo para pato y canario”, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* N° 70, México, CONACULTA-INBA, 1999.
- Kopylova, Elena: “El preludio para piano: un género renovado por el siglo romántico” en *Pauta* N° 117, México, CONACULTA-INBA, 2011.
- Louys, Pierre: *Las canciones de Bilitis*. Trad. e introducción de E. Fariñas. Barcelona, Producciones Editoriales, 1976.
- Madrid, Alejandro L.: “Los Sonidos de la Nación Moderna. El Primer Congreso Nacional de Música”. Conferencia ofrecida el 7 de diciembre de 2006 en la Casa de las Américas en *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930*. México, Boletín Música, UNAM, 2007.
- Martín, Enrique: “Nuevos ricos, nuevos gustos: la afición musical en Mérida durante el Porfiriato” en *Heterofonía*, México, CENIDIM julio- diciembre de 2002.
- Martínez Mendoza, Sarelly: *La prensa maniatada. El periodismo en Chiapas de 1827 a 1958*. México, Fundación Manuel Buendía, 2004.
- Maya, Aurea: *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*. México, CNCA, INBA, CENIDIM, 1994.
- _____: “Ricardo Castro en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música”, en *Pauta* n° 107, México, CONACULTA, 2008.
- Mayer-Serra, Otto: “La escuela pianística mexicana” (extracto) en *Biblomúsica*. Revista de documentación musical No. 8-9, México, CNCA, INBA, 1994.
- Miranda, Ricardo: *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____: *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*. Volumen I. México, CENIDIM, 1993.
- _____: “Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro”, en *Heterofonía* 136-137, México, CENIDIM, 2007.
- _____: “Tesituras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N° 86, México, UNAM, 2005.

- Moreno Rivas, Yolanda: "Cultos y populares (historia de un amor arrepentido)", en *Pauta* N° 9, México, UAM Iztapalapa-INBA, 1984.
- _____: *La composición en México en el Siglo XX*. México, CONACULTA, 1994.
- _____: *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, un ensayo de interpretación*. México, UNAM, 1995.
- Nieto Jara, Velia: *El Piano del siglo XX*. México, ENM-UNAM, 2005.
- Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid, 2003.
- Pacheco, José Emilio: *Antología del Modernismo.(1884-1921)*, México, UNAM, Ediciones Era, 1999.
- Palacios Espinosa, Alfredo: *Belisario Domínguez. La verdad como destino*. México, Senado de la República (Comisión de la Medalla Belisario Domínguez), 1997.
- Pareyón, Gabriel: *Clemente Aguirre (1828-1900)*. México, INBA-CENIDIM, 1998.
- _____: *Diccionario Enciclopédico de Música de México*. 2 Vols. México, Universidad Panamericana, 2ª Edición 2007.
- Peniche Barrera, Roldán: "Preludio", en *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca. Cancionero*. México, Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2007.
- Pulido Granata, Francisco Ramón: *La tradición operística en la ciudad de México 1900-1911*. México, UNAM, 1981.
- Pruneda, Alfonso: "3 Grandes músicos mexicanos", folleto explicativo de concierto de homenaje a Carlos J. Meneses, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, México, UNAM, 1949.
- Rebollo García, Ma. de Lourdes: *Bibliografía de música mexicana para piano en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música*. Tesis de licenciatura en Piano. México, ENM, 1987.
- _____: "Repertorio de obras para piano de Ricardo Castro Herrera" en *Biblomúsica. Revista de documentación musical* No. 8-9, México, CNCA, INBA, 1994.
- Rocafuerte, Francisco: *Música Inédita de salón de la época de la Revolución Mexicana*. Investigación en archivo del autor, Texas, E.U.A. 2009.
- Román de Becerril, Leticia: *Arte y artistas. Música, teatro y poesía. Historia de la marimba*. México, Ed. Gernika, 1995.
- Romero, Jesús: *Efemérides musicales*. México, CONACULTA-INBA- CENIDIM, 1993.
- _____: "El Francesismo en la evolución musical de México", en *Carnet Musical*, suplemento N° 1, México, julio de 1949.
- Saldivar, Gabriel: *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, Volumen II. México, CNCA-INBA- CENIDIM, 1992.
- Suárez, Luis Armando: "Entrevista de Luís Armando Suárez a la Dra. Josefina Mac Gregor", en *Entre Tejas*. Revista Cultural Mensual, Comitán, Chiapas, México junio de 2006.
- Tello, Aurelio: *La Música en Chiapas a través del tiempo: Una investigación de campo en Arte virreinal y del siglo XIX en Chiapas*. Chiapas, Ed. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000
- _____: "Críticos y cronistas de la música mexicana", en *Biblomúsica. Revista de documentación musical* No. 6, México, CNCA, INBA, 1993.
- Tenorio Trillo, Mauricio: *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880- 1930*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- Vázquez, Miriam: “La música mexicana en la época del Modernismo”, en *Heterofonía* n° 130-131, México, 2004.
- Zebadúa, Emilio: *Breve historia de Chiapas*. México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2003.

ANEXO I

ARTÍCULOS PUBLICADOS POR FERNANDO SORIA

Los artículos siguientes fueron recolectados de distintos estados y municipios de México:

- Los artículos de los periódicos *El Ensayo* y *El Clavel Rojo* se encuentran en el archivo reservado del CUID.
- Los artículos de *El Arte Musical* se encuentran en la Biblioteca del puerto de Veracruz.
- Los artículos de la revista *México Musical* se encuentran en la Biblioteca Nacional de la UNAM, con excepción del último artículo, “La música de Japón”, que fue encontrado en la Academia J. S. Bach, amablemente compartido por la mtra. Ma. Luisa Rasgado del Castillo.

Relación de artículos:

1. “Charlas cotorrunas”, *El Ensayo* (1/VII/1888)
2. “Cero y van tres”, *El Ensayo* (15/VII/1888)
3. “Los Tenientes”, *El Ensayo* (12/VIII/1888)
4. “La Santa Cecilia de Moraviet”, *El Clavel Rojo* (11/VIII/1901)
5. “Melomanías”, *El Clavel Rojo* (25/VIII/1901)
6. “Anécdotas sobre la vida de grandes músicos”, *El Arte Musical* (27/VI/20)
7. “Origen de la música popular o nacional” *El Arte Musical*, (15/VIII/20)
8. “Invento útil de un músico mexicano”, *El Arte Musical* (22/VIII/20)
9. “Adam. Episodios de la vida de Grandes músicos”, *El Arte Musical* (29/VIII/20)
10. “Haydn (1). Episodios de la vida de Grandes músicos”, *El Arte Musical* (5/IX/20)
11. “Haydn (2). Episodios de la vida de Grandes músicos”, *El Arte Musical* (12/IX/20)
12. “Cherubini. Episodios de la vida de Grandes músicos”, *El Arte Musical* (26/IX/20)
13. “Cualidades que debe poseer el profesor de piano”, *El Arte Musical* (24/X/20)
14. “Mozart. Episodios de la vida de los grandes músicos”, *El Arte Musical* (31/X/20)
15. “Mi humilde labor en pro del arte músico veracruzano”, *El Arte Musical* (7/XI/20)
16. “Útiles consejos a mis discípulas veracruzanas”, *El Arte Musical* (21/XI/20)
17. “Los próximos recitales del gran pianista ruso Lhevinne, en Veracruz”, *El Arte Musical* (20/III/21)
18. “Impresiones artísticas”, *El Arte Musical* (31/I/22)
19. “Crónicas musicales metropolitanas”, *El Arte Musical* (1/X/22)
20. “¡Dos horas en el palacio, en el cielo, en la gloria!”, *El Arte Musical* (8/I/23)
21. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (1) *El Arte Musical* (3/VI/23)
22. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (2) *El Arte Musical* (10/VI/23)
23. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (3) *El Arte Musical* (17/VI/23)
24. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (4) *El Arte Musical* (24/VI/23)
25. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana” (5) *El Arte Musical* (1/VII/23)

26. "Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana" (6) *El Arte Musical* (8/VII/23)
27. "Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana" (7) *El Arte Musical* (15/VII/23)
28. "Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana" (8) *El Arte Musical* (22/VII/23)
29. "Algo sobre crítica musical", *El Arte Musical* (26/VIII/23)
30. "Vociferando en sonido 13", *México Musical*, IX/1931
31. "La música descriptiva", *México Musical*, X/1931
32. "Deficiencias en los métodos para piano de Lebert-Starck y el de Virgil", *México Musical*, XI/1931
33. "Anécdotas musicales", *México Musical*, I/1932
34. "Deficiencias en el tecnicismo didáctico musical", *México Musical*, II/ 1932
35. "Cualidades que debe poseer el profesor de piano", *México Musical*, III/1932
36. "Uso y abuso de los pedales del piano", *México Musical*, IV/1932
37. "Galería de músicos mexicanos (Adorno- Flasheba)", *México Musical*, IX/1932
38. "Galería de músicos mexicanos (Gariel- Ituarte)", *México Musical*, X/ 1932
39. "Galería de músicos mexicanos (Larios- Peralta)", *México Musical*, XI/1932
40. "Galería de músicos mexicanos (Planas- Rosas)", *México Musical*, XII/ 1932
41. "Galería de músicos mexicanos (Sánchez – Soria)", *México Musical*, I/1933
42. "Galería de músicos mexicanos (Soria- Valle)", *México Musical*, II/1933
43. "Galería de músicos mexicanos (Vega- varios)", *México Musical*, III/1933
44. "La música en China", *México Musical*, VIII/1933
45. "Origen de la música popular o nacional", *México Musical*, X/1933
46. "Apología de la música", *México Musical*, XII/1933
47. "La música en el Japón", *México Musical*, V/1934

1. *El Ensayo*, 1/VII/1888

CHARLAS COTORRUNAS.

Como sabéis queridísimas lectoras, entre los pocos irracionales capaces de imitar la palabra humana, el que se lleva la palma por su locuacidad y charlatanería, es, sin género de duda,

la *cotorra*. Yo, pues, sin pretensiones de *académico*, ni mucho menos, os propongo que provincialicemos la palabra *cotorrear*, como sinónimo de *charlar*. No hay que escandalizarse por estos avances é innovaciones en un tan peregrino género de literatura *mei generis*, sobre el que os aseguro, no *parará mientes* la respetable Academia Española: por otra parte, sabéis como yo, que *los convenios legalizan los contratos*; y *este* quedará *entre nos*. Debo suplicaros no obstante, no vayais á hacerme el *flaco servicio* de pensar que con estas entusiastas elucubraciones de mi fantasía, pretenda crearme *originalidad* de estilo; pero, si he de hablaros con verdad, confesaré que la palabra *cotorra* (en masculino ó femenino) me choca hasta tocarme los nervios; sin embargo abriego la esperanza de que me haga menos daño en fuerza de repetirla mucho. Conque... si queda convenido, *cotorrearemos* un poco.

A propósito de la sección *ornitológica* que me ocupa, contaré á Uds. lo que me pasó hace poco con algunas de estas *avecitas* de verde plumaje.

Erase que se era [¿!] una tarde... espléndida (esto no es del caso) de la semana pasada, en que Neptuno sin duda canzado ya de inundarnos en los días anteriores, quiso hacer una excepción en gracia de este á que me refiero, é incontinenti en favor de los buenos hijos de Comitán. Aprovechando esta tregua concedida á Fevo por la mitológica deidad del líquido elemento, salí de casa á solazarme por el intrincado laberinto de rocas que adornan nuestros *remedos* de calles.

Caminaba muy distraído, viendo sin mirar, pensando... no recuerdo en qué, acaso en la *inmortalidad del can grejo*... Instintivamente me dirigí á la Alameda y sin pensarlo me encontré en ella, cuando... cátense Uds. que me doy de bruces... (¿con quién dirán?...) nada ménos que con un *Archilipo* de aquellos que sin quererlo nos recuerdan los tiempos *carnavalescos*. Sin más salutations que las que probablemente acostumbra, vino hácia mí, tan *tieso* cuan *flaco* es, diciéndome: —Sr. Soria, damos á Ud. las gracias por el honroso epíteto de *cotorros* conque nos condecora Ud. á más de cuatro en su artículo sobre el *Hogar* del n.º 2 de “El Ensayo”

—No hay de que Sr. H* Pero debo advertir á Ud. que yo no más me dirigí á los *refractarios*: es decir, á esos tipos calaverescos, *bohémios*, á quienes se les ha indigestado el amor, dejando en ellos el más craso ecepticismo: á esos *jóvenes-viejos*, que, sin serlo demasiado, hacengala de permanecer en *ése estatu quo improductivo*: á esos, en

fin, á quienes pudiéramos muy bien llamarlos *zánganos* de la colmena social, á los que, la simpática escritora Emilia pide en *La discusión* se les aplique una contribución especial. —Oiga Ud., Soria, ha ido Ud. bastante lejos en sus apreciaciones; mas convendrá Ud. conmigo que, las premisas que Ud. asienta en su singular teoría y que traen por inmediata consecuencia el injusto *apóstrofe* con que nos obsequia Ud., tienen más de un flanco expugnable.

—Talvez... Pero diré á Ud. que los que no están pasivamente conformes con mi *inocente calificativo*, ó son individuos á quienes les viene de molde el sayo que les he cortado, ó están dominados por la envidia, que es el *paso cotidiano* en toda sociedad corra. Yo no soy literato sr. n.º; pero todo hombre está en el imprescindible deber de elevarse, y en tal concepto he hecho en "El Ensayo" mi primera tentativa de trasmitir al público mis ideas, por medio de ese vehículo del pensamiento, sublime producción de Gutenberg, que se llama Imprenta.

—Pues, vea Ud., me dijo mi interlocutor, que hasta unas amiguitas mías exclamaron al leer su artículo: *¿así se escribe la historia* por este literato de nuevo cuño?....

—Lo siento Sr. H* por queyo escribí *los* y no *las*; creia, por consiguiente, militar bajo la bandera enarbola da por la causa de la mujer en general. Pero, vamos, no por eso quiera constituirme en un segundo Sr. Antonio, que, como Ud. sabe, es abogado de.... Ni menós ganar *capítulo* con ellas; pues que en mi calidad de casado "*están verdes*".... De fijo, esas amiguitas de Ud. deben estar ya fri zando en esa edad en que las *cotorri tas* empiezan á balbútir las conocidas frases rudimentales con que empiezan á hablar: *me quiero casar, no encuentro con quien... daca la patita... ¡hurra! hurra!*..... Puede Ud. decíles de mi parte que si no quieren, no se casen. No es puñalada de pícaro. Al fin y al cabo pueden quedarse para vestir santos, ó, para hacer... lo que más les acomode.

—No parece, Sr. Soria, sino que quiere Ud. levantar una cruzada contra la *cotorrería*. Por la parte que me reza, encarezco á Ud. modere sus bríos y los reserve para mejor oportunidad.

Sin duda, temiendo mi eterno contradictor, que le indulgara una furibunda filípica, se despidió de mí, como lo hago con Uds, suplicando disimulen la mala construcción de mi "Charla", en consideración á que es, soy mas familiarizado con el arte de Polinia y Euterpe que con Calíope.

Conste.

Fernando Soria

2. El Ensayo, 15/VII/1888

CERO Y VAN TRES.

Basta de bromas, simpáticas y amabilísimas lectoras, hoy me encuentro en un grande apuro, si al menos vosotros me sucráis de él.... Es el caso que el director de nuestro periódico me hizo el honor de designarme como asunto de mi artículo, la sección de "Charla".

Y digan Uds. á mí, que no poseo ni *pizcas*, ni *rivetes*, ni *connatos*,

de literatura.... Miren Uds que es mucho cuento, y para ponérsele á uno *los cascós de revés*, eso de andar á caza de chismes, merodeando y busmeando como esos *zorros reporters* en torno de algun *tipó* charlatán, para pescarle al vuelo alguna mentira, y venirlo á contar al público en seguridad; máxime, aquí que ni de que hablar hay.

¿Cómo....cómo hacer....? ¿por dónde empezara yo?...

Por más que quiero atraparme á las Musas aunque sea por las *greñas*, nada... nada. ¡Ah, si yo pudiera salir garante como el famoso poeta á quien se exigió improvisara un soneto:

"Un soneto me manda hacer Violante
Y en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es soneto,
Burla, burlando van los tres delante."

.....
Mas ¡infeliz de mí! que no puedo decir otro tanto....

¡Ya, ya dí!...¡Eureka!... Me ha venido una idea luminosa, salvadora... Apelaré á algunos episodios de mi vida, aunque se diga que *hasta lo que no como me hace daño*; pero ¿qué queréis? la *sin hueso no se pára en pelillos*.

Para esto tengo que haceros una *confidencia*; pero..... aquí *al oído*, muy *quedito, sotto voce*; por supuesto con la condición *sine qua non* de que guardéis la *reserva*. Es esto: soy...soy (¡por Dios no os asombréis) soy *Es-piritista*.....!

Está dicho...á *lo hecho, pecho*.

Pues bien, una vez se me puso *entre ceja y ceja* hacer un viaje á... la Luna, no imaginario como lo han hecho algunos Astrónomos visionarios, sino *en carne y hueso*,

Temerario y difícilillo me pareció de pronto el tal *viajecito*. Por una parte pensaba si la Luna tendría 30 000 años, tiempo tasado por los Señores Geólogos para que un planeta, enfriado completamente en sus capas superiores de su estado primitivo incandescente, pueda ser habitado por seres animados; pues que de no serlo la Luna, mi viaje iba ser inútil, aún de correr el riesgo de quedar tostado al llegar á ella. Por otra parte, todos los sistemas de locomoción inventados á la fecha, incluso el *proyectil-vehículo* de Julio Verne, me parecieron *incómodos*, ó más bien, *punto menos que imposibles*. Me decidí, en consecuencia, para hacer ese *trayecto*, á poner en práctica medios más expeditivos. A fuer pues de *espiritista*, invoqué á mi *espíritu familiar*, que complaciente como siempre y sin darme tiempo de hacer las observaciones que hiciera en los aires Gay Lussac me trasportó á las regiones atmosféricas, de modo que, en *menos que canta un gallo* abordé á las *tier*.

ras Selenitas.

No es para pintado el entusiasmo conque se me recibió por aquellas buenas gentes; y toda ponderación resultaría pálida tratándose de las atenciones de que fui objeto. Particularmente hubo allí un *fulanejo* "de los *patotes*" que á porfía se me ofreció de *Cicerone*, pues era un gran sabio *filólogo*, cuyos conocimientos lingüísticos no se concretaban solo á su planeta. Era, además, notable anticuario. En una tertulia á que se me invitó, colocóse *mi hombre* á mi izquierda, y en su empeño de agradarme y como *profundo conocedor en cosas viejas* me explicó que una Sra. que estaba á mi derecha con un peinado *monumental*, era una reverenda *Guaca*...; nombre que allá se les dá á las que aquí podríamos llamar *pasadas*. La tal advirtió nuestra conversación y *terció* en ella. Yo comprendí que increpaba á mi amigo, echándole en cara su falta de galantería y afirmó que no era *Guaca*... protestando contra tal *denuesto*.

Ganas me dieron de preguntarle á la *Guaquila* si conocía la palabra: *Tableau!* pero me pareció entonces oportuno dirimir aquella cuestión que iba ya tomando un carácter enojoso y me contenté con decirle *¡he allí el quizzo!* aplicándole la moraleja de la conocidísima anécdota que termina con esa frase ocurrente.

Por lo demás, debéis saber, que en la *tertulia* se bebió con abundancia; al grado que yo, ya *exaltado*, me permití la libertad de brindar por las *Guacas*.

Lo que después ocurrió, no sabría decíroslo; sino es que muchos quedamos *durmiendo la mona* y cuando desperté..... estaba ya aquí en Comitán, en mi casa, reflexionando si lo que me había pasado sería una alucinación ó una realidad.....

"*Si nán é vero*" comentadlo á vuestro antojo.

Fernando Soria.

ESCORIAS SOCIALES.

LOS TENIENTES. [Tipo nº 2]

Para no hacer un *tótemi recolutum* en una sola "Charla," en donde se confundan indistintamente muchos tipos *eterogéneos*, pienso dar al *Público ilustrado* una serie de artículos en los que trataré de diseñar sucesivamente á ciertos *vichos-plagas* bajo el epígrafe de "*Escorias Sociales*". He subrayado *ilustrado*, por que los ignorantes que juzgan como un pecado de *leser vida íntima* el sacar los trapos al sol, ó decir *cuatro lindes* en la cara á algunos individuos, todo lo encuentran mal escrito.

No soy nada fuerte en literatura; pero me tardaba ya empuñarla con estos tipos. Me retozaba ya la *lengua* [perdonad, por un *lapsus cálamí* puse *lengua*, léase *pluma*] por descargárlas un diluvio de sendas verdades á estos pobres diablos.

¡TENIENTES! ¡Ah desgraciados!... hoy, aprestadas mis armas, ó lo que es igual, *pluma en ristre*, os enderezaré una de *padre y muy Sr. mío* que vaya á *escarabajar* las *entretelas* de vuestra conciencia y... pésele á quien quiera.

Con esto, dicho se que la de paso que estoy dispuesto á afrontar cualesquiera revanchas que toméis contra mí.

pretendido en algunas partes de este Estado que el verdadero *Teniente*, en el sentido que hablo aquí, es *oriundo* y *nato* de Comitán; tanto es que alguna vez yo he oído, no sé dónde, equivocar maliciosamente la palabra *agarrado* con la de *comiteco*, diz que *equivalentes*. Yo, señores, por el buen nombre, honra y prez de los buenos hijos de esta población, ¡*para jo!* y.... ¡protesto en debida forma contra tamaña *blasfemia!*... Pero... eso no quita que también los haya aquí, pues en *todas partes cuecen habas*.

¡Veanlos Uds.!!! ¿no los conocen?... Por más señas, tienen mas de un punto de contacto con los *vampiros de luengas uñas* (ó sean los *usureros*) de que hablaremos después.

Para mejor definirlos y analizarlos, los dividiremos y subdividiremos en clases.

1ª Clasificación: *Simple Tenientes*. Por lo regular son estos gente del *campo* [aunque también los hay del *pueblo*] quienes extorcionan, hacen sudar la *gota gordá* y sacan hasta el *Kilo* á sus *esclavos*, á los que llaman con el paliativo *mozos*. Son *semi-ajancanizados* y tienen generalmente el corazón tan metalizado, que son incapaces de tenderle la mano á un semejante, ni de estimularlo con su protección. No obstante se dan *la gran vida* allá en sus fincas, manteniéndose á *cuerpo de Rey*; y aún suelen destinar algún dineralito á guisa de *extra* para varios placeres *clandestinos* ó *conquistas de mala ley* que ellos llaman *bocato de Crádnuli*. Con semejante vida, acaban por asimilarse á *Curas* ó *cerdos*, *cebados* por lo del *prominente abdomen* y *rubicundos moñetes*.

2ª Clasificación: *Tenientes Coronales*. Estos, primero se dejan dar en los codós un diluvio de *golpes de suegra*, que ellos *oflojar la mosca*, pues es mas fácil *razurar los pelos* á... una *bola de billar*, ó, en otros términos, hay mas posibilidad de que un *elefante pase por el ojo de una aguja*, que ellos soltar un centavo. Pasan una vida llena de privaciones y hasta cierto punto de *Heremitas* ó *Anacoretas* por su excesiva *frugalidad*. Además, andan siempre huyendo de las ocasiones de obsequiar á sus novias. Por último, son víctimas de su propia

falco corriéndoles más la soga para a cabarlos de ahorcar. Su *inocente negocio* es tener su capital en *giro*, ó sea á premios é intereses *fabulosísimos*.

Se comprende pues fácilmente que estos son los *Archi* ó *Daguerres pur-sang* de la codicia. ¡Increíble es que haya esta *clasificación!*... Muchas veces he oído contar que esos misera bilisimos de aquí se levantan en el silencio de las altas horas de la noche á *rascar* como *tuzas* con sus propias uñas los hoyos en que tienen escondidos sus tesoros: tienden un tapete (vulgo *chamarra*) juegan si *aquello* está *cabal* y vuelven á enterrarlo. Y hasta álguien llegó á soltarme la *pa-pa* de que el cadáver de uno de estos individuos se conserva enterrado en el *cañón de una escopeta* (*sic.*) Por más que al tal *bg'ero* le hice la observación de ser demasiado grande la *rúeda de molino* para hacerme *comulgar con ella*, pues que la *pildora* me pareció de un calibre propio para *cogote de Alcatraz*, él permaneció impertérrito en sus *trecé*, alegándome que tenía pruebas *felicitantes*, diciéndome que con la vida mártir que sufría y con los consiguientes insomnios que les producen sus *cálculos*, acababa al fin y á la postre por reducirse literalmente á la gráfica expresión de *sombras ó estréputos humanos*.

"Como me lo contaron te lo cuento"

Ya parece que oigo decir á mis protagonistas: *que la boca se le tuerza á este pató*. Enhorabuena Señores míos, llámenme Uds. en su ignorancia como les plazca *¡bórdenme las cueras* ó *tiendanme las camas* que gusten; pero esos buenos deseos, en lugar de intimidarme, me excitarán más á repetirles el *estribillo* de la del *piojo* del cuento, que, en todo caso, viene á ser lo mismo que la célebre frase de Galileo "e pour si muove" ó como quien dice: así y todo, son Uds. y muy son *Escorias sociales*."

Fernando Soria.

La "Santa Cecilia de Moraviet."

A mi artista y coñador amigo Jesús M. Figueroa.

Atardecía.

Sentado sobre un gran blok de roca, á la sombra de un frondoso mangle, contemplaba yo extasiado esbozarse poco á poco allá en fontananza la silueta de una virgen de proporciones enormes, en los contornos caprichosos de una nube herida por los últimos rayos del Sol. Lentamente fueron acentuándose más y más las líneas purísimas de su encantadora figura!

Del giro inconstante del vaporoso celajesurgió de improviso un Organo inmenso, cuyos tuyos colosales, á manera de flechas de una torre de Catedral gótica medioeval, subían á perderse en el infinito azul. La bellísima niña parecía pulsarlo en actitud arrobadora!.....

Una pléyade de pequeños ángeles, á guisa de alados amorsillos, con otras tantas arpas de oro, antojábanse rodéar la aureola que coronaba aquella cabeza soberana, de la cual pendía en el espacio una cabellera soberbia, esplendida y ondulosa!.....

Su imperial manto flotante de tinte gualda suavizado con tonos de tul y crema, venía á posarse en artísticos pliegues hácia los picachos de la vecina montaña, que simulaba servir como de pedestal á tan grandioso cuadro!.....

Fascinado yo portan sublime panorama, forjábame que llegaban á mis oídos en ese momento las extrañas notas lejanas de un Himno gigante; el himno de la tarde, que, cantado por aquel seráfico coro, se elevaba magestuoso é imponente hasta el trono empíreo del Supremo Creador!.....

Paulatinamente el astro rey, envuelto en su ropage de fuego y oró fué recostándose en su lecho de Occidente. Las formas esculturales de la celestial visión fuéronse desvaneciendo en ténues gasas nimbadas, hasta esfumarse por completo, quedándo-

me en la retina la impresión de esos puntos luminosos que persisten despues de haberse extinguido la luz!.....

Pero si bien el magnífico cuadro angélico se disolvió en las nubes, sus hermosos detalles permanecieron tenazmente grabados en mi cerebro, no bastando á borrarlos las sentidas y poéticas *Baladas*, que en esos instantes entonaban, no léjos del sitio en que me hallaba, los campesinos, que, precedidos de sus rebaños, regresaban á sus humeantes cabañas!.....

Recapacitando posteriormente, he venido á recordar que la exelsa imagen de ese cuadro divino, no me era desconocida del todo y que la había visto ántes en otra parte. Sí, sí, era sin duda la "*Santa Cecilia del pintor Moravie*," de la que en otro tiempo, como por un instinto de cariño hácia todo lo que se refiere á la *música*, me había enamorado frenéticamente; sin saber por entonces, que es la *Patrona de los músicos*.

Fernando Soria.

Melomanías.

Para "El Clavel Rojo"

A juzgar por lo que voy á decir á Ustedes, amables lectores, no cabe duda que en la época presente ya pocas de las personas que se dedican al estudio del Piano, lo hacen con el único y loable objeto de proporcionar con tan bello instrumento sensaciones purísimas de placer para el espíritu; no, hoy todo el mundo quiere ser Profesor, y es de verse como cada QUISQUE, con tono magistral, emite su inapelable juicio en materias de arte musical, solo porque ha OÍDO CANTAR EL GALLO, AUNQUE NO SABE DONDE. Hoy, ya los músicos no ganamos para sustos ni para cólicos, el mejor día, cualquier hijo de su... mamá nos sujeta á un examen de TÉCNICA TRASCENDENTAL, proponiéndonos el espantajo del TRANSPORTE A PRIMERA VISTA; por supuesto que el crítico sabe tanto de TRANSPORTE MUSICAL como de TRANSPORTES MARÍTIMOS, y solo, si acaso, de TRANSPORTES ACEMILARES; no obstante ¡GUAY! del pobre ejecutante inexperto, que sudando la gota, titubee en esos recitales SUI GENERIS ante el inaplazable sínodal porque puede estar

nos con delicia, lanzará á los cuatro vientos la voz de que el tal pianista resultó CORNETA, y.....¡adios reputación adquirida con el trabajo de tantos años!; Vayan Uds. á aconsejarles á los tales Fetis sobre CRÍTICA MUSICAL!.....eso no vale nada.

No intento catequizar á nadie, ni convertir prosélitos á mis ideas; no soy apostol del arte ni mucho menos; sobre que es una empresa poco menos que Quijotesca la de meterse á DESFACER todos los entuertos que pululan por esos mundos de Dios, pues sería tanto como predicar en desierto ó BORDAR EN EL VACIO; pero siquiera sea para encarrilar por lo sano la opinión general, hasta donde cabe, sobre esta cuestión musical tan manoseada en estos días, terciaré en ella, hecha la salvedad de que mi lenguaje humorístico, no auerita la malévola conjetura de que este artículo vaya enderezado contra determinadas personalidades; no, no pretendo oficiar de pontifical IN CATEDRA, y si solo me guía el noble propósito de levantar en Chiapas el gusto por el bello arte que ha cautivado toda mi vida, ya que me he enorgullecido de haber puesto tantos años mis humildes conocimientos al servicio de este hermoso jirón de nuestra Pátria, donde el sol siempre espléndido de un cielo sin nubes, vivifica cerebros privilegiados, en que anidan inteligencias no menos despejadas que ese cielo, y que acusan organismos maravillosamente dotados para el Arte Músico.

La TRANSPOSICION MUSICAL, se practica con relativa facilidad, analizando paulatinamente una pieza, y esto es lo que hacen todos los días los directores de Orquestas, de Bandas, maestros de coros, etc., etc....También presentaría el TRASPORTE no grande dificultad al ejecutante de un instrumento que no emita más que sonidos aislados ó sucesivamente; en el Piano ya es otra cosa; no obstante se transportan en él, piezas ya analizadas de antemano; pero exigen en este instrumento la transposición incondicional á primera vista, no es mas que una CHIQUILLADA que solo acusa en quien la propone la más supina ignorancia en materia musical. Muchísimas piezas hay de tan grande dificultad, que los mas eminentes pianistas no podrían, ya no digo TRANSPORTAR, pero ni leer correctamente á primera vista; que si esto fuera posible, no tendrían necesidad de estudio preliminar.

Los que son músicos saben perfectamente que es una PEROGRULLADA todo esto que afirmo, no así los HOI DISENTS CRÍTICOS de nuevo cuño á que aludo, para quienes hay que tomar el lá-

Fariseos, del templo sagrado del arte, por profanadores intrusos; pues que, así como los Abogado; por ejemplo, deben sentir invencible repugnancia en tratar de COMPANEROS en asuntos profesionales, á los llamados TINTERILLOS, y los Médicos á los curanderos; así también los que hemos consagrado la mayor parte de nuestra vida en adquirir conocimientos exclusivamente musicales, sentimos positiva vergüenza de codearnos con ciertos sabilhondos que se dan todo aire y continente que probablemente se dió Pico de la Mirándola con su famosa obra "DE OMNIRE SEIBILE".

En el siguiente artículo de la série MELOMANIAS, descenderé de los CRÍTICOS á ciertos compositores y á algunos ejecutantes.

Fernando Soria.

6. “Anécdotas sobre la vida de grandes músicos, coleccionados por Fernando Soria”. *El Arte Musical*, domingo 27/VI/1920

Hablaremos ahora de uno de los más grandes compositores alemanes y del mundo entero, de Ludwig Van Beethoven, que nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770, para pintar en algún tanto el carácter severo y grandioso de las obras de este genio colosal, así como su temperamento independiente, irascible y brusco, transcribo enseguida algunos hechos anecdóticos de su vida:

1. Cierta vez tocando el piano Beethoven en una audición que daba en el palacio de su protector el Príncipe Lichnowsky en Austria, pues la mayor parte de su vida la pasó en ese país, un joven de la aristocracia se puso a hablar con una dama, de repente párase Beethoven y exclama, no toco para puercos de esa especie. Magnífica palabra, aunque dura y algo grosera.
2. Beethoven independiente como nadie y comprendiendo que en cosas más elevadas que en muecas, corbatas y bailes de mico, había de emplear su colosal genio, no hacía caso de ninguna de las reglas establecidas para cosas de príncipes y magnates, por lo cual siempre algún cortesano le estaba llamando la atención. Por fin cansado Beethoven de tan insoportables observaciones va hacia el príncipe y le dice: Príncipe os estimo y os venero como a nadie en el mundo, pero no puedo acostumbrarme a los detalles ceremoniosos de esa minuciosa etiqueta que sin cesar me están ceremoniando, ruego a vuestra alteza que me dispense de ella. Enseguida dio órdenes el archiduque de no molestar en lo más mínimo a Beethoven.
3. Cuando empezó a manifestarse en él la enfermedad de la sordera que lo martirizó el resto de sus días, se le agrió aún más su carácter, ya de suyo impulsivo a tal punto que alguna vez hasta pensó suicidarse, pero solo el arte, decía, me ha detenido, me parecía una mala acción dejar el mundo antes de producir lo que yo sentía deber producir.
4. Había Beethoven dedicado a Napoleón Bonaparte su gran sinfonía Heroica, al escribirla, pero cambian los acontecimientos, deja de ser Bonaparte el soldado de la libertad para convertirse en opresor, en emperador, en uno de esos soberanos que él había destronado, entonces coge Beethoven el manuscrito de su sinfonía, arranca la primera página y la pisotea exclamando. No quiero nada con ese infame, ha pisoteado los derechos de los pueblos y cambió el título poniendo Sinfonía para honrar la memoria de un gran hombre.
5. Tenía la manía de desnudarse rápidamente, dice un biógrafo, y de echarse encima jarros de agua en los momentos álgidos de la composición, cuando sentía que amenazaba dar un estallido su cerebro, tal era la fuerza de su idea, el empuje de la sangre movida por su imaginación y que resultaba de aquellas frecuentes y copiosas abluciones pues que inundaba el pavimento de su cuarto y comenzaba el agua a gotear sobre el piso de abajo, consecuencia, queja de los vecinos y Beethoven despedido de la casa. Enseguida buscaba otra habitación, pero que tuviera buenas vistas, cosa de suma importancia para él, que era tan apasionado por la campiña. Por cualquier pretexto no tardaba en mudarse de casa y como no era ni por mucho tan inminente a la vida práctica como en la música, olvidábasele avisarle al propietario de su antigua habitación de suerte que tenía el pobre que pagar dos cuartos. Ocurrióle alguna vez, deber algún tiempo el alquiler de cuatro moradas, una ocasión se mudó a la casa de un amigo suyo, desde una de las ventanas justamente la de su cuarto de trabajo, se veía el campo, magnifico! Exclamó el músico pero se ve mal, con un poco de pared que tirara, justamente, muy bien, esto no es nada, llama a albañiles, comienzan la tarea de tirar un pedazo de pared para prolongar la ventana, cuando de repente se presente el propietario: -¿Qué es eso?- Ya lo veis, estoy agrandando ese hueco-, contesta tranquilamente Beethoven, porque entonces se disfrutará de una vista preciosa desde aquí. ¡Eso es una locura!, exclama furioso el propietario, -es imposible, no lo consiento y por ser amigo no os hago pagar los desperfectos ocasionados a mi finca.- De manera que somos amigos y me tratáis así, impidiéndome satisfacer un deseo que hasta sería beneficioso hasta para vuestra casa, pues todo se acabó entre nosotros-.
6. A veces le daba a Beethoven por la cocina casera, más por lo regular casi siempre gustaba de comer en las fondas sucediéndole a menudo entrar a un restaurante mirar la lista, mirar qué platos había, quedar pensativo, volver la hoja y llenarla de notas y no acordarse más de tal comida, al cabo de

una, de dos, de tres horas, llamaba al mozo, que debo, nada señor, nada pues no habéis comido nada, pero es de veras, cierto señor, pues traerme algo, que, lo que queráis, en una de esas fondas cierta vez por cualquier contrariedad que tuvo con el camarero, cogió la fuente de salsa encarnada y se lo echó en la cabeza, la salsa roja caía por el pelo, por la cara, el pobre hombre no hacía más que tragar salsa al querer hablar, Beethoven en lugar de dolerse de aquella situación, se enfurecía más y más, por fin estalló en una brusca y sonora risa como si nada desagradable hubiera ocurrido.

7. Un día que tenía varios amigos invitados a su mesa, se puso tan insoportable con su cocinera, arrojándole los huevos a la cabeza antes de condimentarlos, que la desdichada le tiro el delantal a las narices, pidiéndole la cuenta inmediata de sus servicios. Beethoven muy tranquilo la dejó ir, se puso el mandil y siguió guisando el mismo, excusado, es decir de los infelices invitados fuéronse muy disgustados, pues, ¿hay quién comía lo que preparó el más grande de los músicos, pero malísimo cocinero?
8. Otro día convidó a otros amigos suyos pero esta vez sin que se le marchare la cocinera en el momento oportuno, comenzaba la comida, cuando de repente se encara Beethoven con sus amigos y les reprocha tal vez sin fundamento, ciertas traiciones y pocas pruebas de amistad, mírense unos a otros, los convidados quieren justificarse pero ante la furia cada vez más creciente del maestro optan por retirarse. No importa, exclama de repente Beethoven, riendo y hablando a un sobrino suyo. Tu y yo, nos comeremos estas buenas cosas que había yo preparado.
9. Un amigo suyo que vivía en el campo, fue una vez a visitarle en coche de alquiler, momentos antes de marcharse el amigo, metiolo Beethoven en el bolsillo el precio del pasaje, sin que el otro se apercibiera y después de despedirse de él, se quedó riendo como un loco por la farsa.
10. A una señora que le pidió un mechón de cabello que era gris y fuerte, envióle Beethoven parte de la barba de un macho cabrío, cortado en uno de esos paseos por el campo, la señora conservaba con consideración la preciada reliquia, pues creía de veras poseer cabellos de Beethoven.
11. Cuentan que una vez que estaba el gran músico soñando despierto en un sitio de las cercanías de Viena, ya en el campo, comenzó a pasar una procesión. el sacerdote que iba adelante vio a Beethoven e inmediatamente hizo precipitadas señas para que cesaran los cantos de los clérigos y los fieles, no querían interrumpir las meditaciones de tan excelso músico.
12. Otra vez se perdió en el bosque y ya de madrugada llegó a las puertas de la ciudad, sin abrigo y sin sombrero, su aspecto con su cabellera larga y siempre en desorden, su mirada, su natural mal carácter, agravado ahora por lo que le ocurría, todo en él infundía sospechas a los polizontes, y le detuvieron llevándole a la cárcel, cuando se vio Beethoven encerrado en aquel sitio, principió a vociferar y a decir ¡Soy Beethoven! Todos se reían de que aquel vagabundo, quizá un criminal ya lo examinaría el juez, quisiera ampararse bajo un nombre de todos respetado. ¡Soy Beethoven, soy Beethoven! gritaba, loco de ira el desdichado músico y añadió al cabo de un rato de silencio ¡Pido que venga el Señor N, así como alcalde, pido que venga el Señor N! Tan tenaz era su súplica, que por fin se decidieron a ir a molestar a aquel funcionario, aunque la hora era más a propósito para quedarse tranquilamente en la cama, que para andar por las calles y para qué, quizá para encontrarse con un loco. Fuese a la cárcel dicho Señor, momentos después Beethoven reconocido por él, se acostaba en buena cama en casa del Señor N, que se rió mucho de la aventura.

7. “Stradella. Anécdota sobre la Vida de los Grandes Músicos. Coleccionadas por Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 11/VII/1920

Alejandro Stradella a quien sus compatriotas regalaron en el Siglo XVII un lindo palacio en Realto en testimonio de su admiración, refiérese la siguiente anécdota en una colección biográfica. El famoso músico Stradella que se haya en Venecia con un sueldo de la República con el encargo de escribir música para las operas que en número tan crecido se representaban en el carnaval, causó la admiración de todos por su privilegiada voz y el mérito por sus composiciones.

Un noble veneciano llamado Pij, tenía una dama que cantaba bastante bien, Ace Propenau y quiso que ésta se perfeccionase en el canto, disponiendo que Stradella contra los usos de los venecianos, que son celosos en demasía, le diese lecciones, concurriendo a la casa de aquella ponderada belleza. Pasados algunos meses resultó que la discípula y el maestro llegaron a proferirse tanta simpatía que de común acuerdo resolvieron aprovechar la primera oportunidad para marcharse a Roma. El proyecto no tardó en realizarse, desgraciadamente para ellos, que salieron una noche huyendo de Venecia, aquella escapatoria causó la desesperación del noble veneciano, que juró vengar a toda costa aquel ultraje con la muerte de los dos fugitivos.

Buscó dos de los más famosos asesinos que se conocían entonces en Venecia y convino con ellos en darles 300 doblones en pago del asesinato de Stradella y de su amada, ofreciéndoles además reembolsarles sus gastos de viaje. Les entregó como adelanto la mitad de la suma convenida, dándoles además una instrucción por escrito para mayor acierto en el crimen. Partieron de Venecia dirigiéndose a Nápoles, donde supieron que Stradella se hallaba en Roma en compañía de la dama, que pasaba por su esposa; dieron aviso al noble veneciano asegurándole que no errarían el golpe si Stradella permanecía en la capital del orden cristiano.

Para resguardo propio, le pidieron también cartas de recomendación para el embajador de Venecia en Roma, a fin de hallar refugio en su palacio cuando hubieran llegado al punto deseado, tomaron lenguas y supieron que el día siguiente y hora de las 5 de la tarde, haría ejecutar Stradella en la Iglesia de San Juan de Letrán, una ópera espiritual que los italianos llaman Oratorio. No faltaron los asesinos acudir al templo con la esperanza de verificar su intento, al tiempo de retirarse Stradella con su amada, pero la unánime aprobación que los fieles reunidos hicieron de la obra de aquel gran músico y la sensación que les causó la singular belleza de la composición musical, hicieron un milagro que cambió su saña en compasión y conviniendo que sería una gran lástima privar de la vida a un hombre cuyo genio privilegiado era la admiración de la Italia entera, impresionados los tres de la misma manera, resolvieron salvarle la vida y esperando a Stradella a la salida de la Iglesia, le dieron el parabien por la composición del oratorio, confesándole al mismo tiempo la misión que llevaban de asesinar a él y a su querida para vengar al noble veneciano Pij, de la ofensa que éste había recibido con el rapto. Añadiéndole, que enternecidos por su música habían cambiado de resolución y terminaron aconsejándole se pusiera en camino al día siguiente para trasladarse a un puerto más seguro, quedando ellos en avisar a Pij, para salvar su responsabilidad, participándole que Stradella había salido de Roma el día antes de llegar ellos. Stradella no se hizo repetir el aviso y se fue con su amada a Turín, donde se hallaba la Princesa Real regente entonces.

Los asesinos regresaron a Venecia, hicieron creer al noble Patricio que no habían encontrado a Stradella por haberse marchado a Turín donde era más difícil cometer un asesinato de importancia, muerte de importancia, que en otras ciudades de Italia a causa de la guarnición y de la severidad de la justicia que no respeta tanto los asilos en que buscan refugio los criminales, a no ser que cuenten con la protección del cuerpo diplomático. No se vio libre por eso Stradella, pues el noble veneciano, buscó los medios para realizar su venganza en Turín.

Para conseguir sus fines ganó la voluntad del padre de su antigua dama, haciéndole partir acompañado de otros 2 asesinos, con el objeto de matar a su propia hija y a Stradella. Llevó cartas de recomendación para el Abate de Estrada, embajador de Francia en Venecia, para el Marqués de Villar, Embajador también de Francia en Turín. El Abate de Estrada, reclamaba protección para 3 mercaderes que debían detenerse unos días en Turín y eran los asesinos que no faltaron en hacer diariamente la corte al embajador, mientras se presentaba la oportunidad de realizar sus planes con toda seguridad. Pero sabiendo la Princesa el motivo de la evasión de Stradella y conociendo el carácter vengativo de los venecianos, hizo que la dama de éste entrase en un convento y colocó a Stradella en su cámara de música. Paseándose Stradella cierta ocasión a las 6 de la tarde por las fortificaciones de Turín, se vio atacado por los tres asesinos que le asestaron otras tantas puñaladas en el pecho y buscaron su salvación en la embajada de Francia, que consideraban asilo muy seguro para ellos. Muchas personas que se paseaban por aquel sitio, presenciaron el atentado y el hecho causó tal alarma en la población, que llegó el caso de cerrar las puertas de la ciudad.

Enterada del caso la Princesa, dio la orden de buscar a los asesinos y habiendo llegado a su noticia donde estaban, reclamó del embajador la entrega, pero su excelencia se excusó de no poder hacerlo sin orden especial de la corte entera, en atención al privilegio de asilo que gozaban las residencias de embajadores. Cundió por toda Italia la noticia del crimen, hasta el Marqués de Villar quiso informarse de los motivos que habían promovido aquel atentado, los mismos asesinos le enteraron de todo y entonces escribió al Abate de Estrada, haciéndole saber que Pij había sorprendido su buena fe, pero como Stradella sanó de sus heridas Mr. Villar hizo evadir a los asesinos, capitaneados por el mismo padre de la que habiendo sido dama del noble veneciano hubiera perecido por manos del autor de sus días, si éste hubiera hallado ocasión propicia. Como los venecianos son insaciables en sus venganzas y sus rencores, cuando se trata de celos y ofensas de amor, Stradella no pudo librarse de las acechanzas de su enemigo que mantuvo constantemente espías en Turín con objeto de seguir sus pasos de manera que un año después, habiendo deseado hacer una excursión el compositor a Génova en compañía de su amada que se llamaba Hortensia y con quien se había ya desposado durante su convalecencia por haberlo deseado así la Princesa, resultó que al día inmediato de su llegada, fueron ambos cosidos a puñaladas dentro de su propia habitación, huyendo los asesinos en una lancha que los esperaba en el puerto de Génova, sin que se volviera a saber más de ellos. De esta manera, pereció el más insigne músico de toda Italia, hacia el año de 1670. Profesor Fernando Soria.

8. “Haendel. Anécdotas sobre la vida de Grandes Músicos, coleccionadas por Fernando Soria.” *El Arte Musical* domingo 18/VII/1920

Acerca de este célebre músico alemán que vivió siempre en Inglaterra, nos cuenta un escritor las siguientes anécdotas.

Haendel y Mathesson compositor inglés, se profesaban amistad muy íntima, la que no se perturbó hasta 1704, pero el 5 de diciembre de ese año durante la representación de *Cleopatra* (ópera de Mathesson), este que representaba el papel de Antonio y no tenía que aparecer en escena durante el último acto, bajó a la orquesta y quiso colocarse en el lugar de Haendel, apoyando su pretensión en los usos de Italia, donde el autor de la obra se sentaba delante del clave o piano de la orquesta. Haendel se negó a ceder el puesto que ocupaba considerando como una afrenta lo que proponía o más bien le exigía Mathesson. Furioso éste aguardó el final de la representación y entonces tuvo que salir aquel fuera del teatro, donde ambos desenvainaron sus respectivos espadines trabando reñidísimo combate en presencia de muchísimos artistas y varios espectadores que se retiraban de la ópera. Uno de los botones de la casaca le libró de una muerte inevitable pues contra el metal de aquel botón se amortiguó la punta del arma que el brazo certero de Mathesson dirigía contra el pecho de su contrario y la hoja quedó trozada en tan terrible golpe.

Una persona respetable de Hamburgo, intervino en la contienda y gracias a sus buenos oficios, quedaron reconciliados los dos combatientes, sin que uno ni otro conservase el menor resentimiento ni rencor por tan desagradable lance. El mismo Mathesson dice: “El 30 de diciembre tuve el honor de que Haendel viniera a mi casa, por la noche asistimos juntos al ensayo de su ópera *Almira* y continuamos siendo mejores amigos que nunca”.

Haendel tuvo la desgracia de ser aborrecido durante algún tiempo por su antiguo protector el elector de Hannover, que fue después el Rey Jorge I de Inglaterra. Irritado este monarca, dice un historiógrafo al recordar la ingratitud de Haendel que había faltado a anteriores compromisos contraídos con él y resentido también de que hubiera compuesto un tedeum con motivo del tratado de Utrecht, considerado como desastroso para los Príncipes de Alemania, no quiso verle y lo alejó de su persona.

El afecto y la amistad particular que el Barón Cleemaner, gentil hombre del Rey, profesaba a Haendel, no bastaron a vencer de repugnancia y resolución del Rey, por más esfuerzos que hizo el Barón para que su protegido recobrase el favor perdido.

Creyendo poder aprovechar una coyuntura favorable, se valió de la ocasión con motivo de una fiesta marítima que la corte celebraba y a la que el monarca ofreció asistir, encargo el Barón a Haendel que escribiese la música que en las obras del célebre compositor figuran con el título de “Water Music”.

La orquesta colocada en una barca seguía detrás de la góndola del Rey y el mismo Haendel dirigía la orquesta, al momento conoció el Rey Jorge que la música había sido compuesta por Haendel, pero a pesar del placer con que parecía escucharla, sus labios no mencionaron el nombre del compositor.

No se desanimó por esto el Barón y aprovechó otra ocasión al manifestar el Rey el deseo de oír tocar al violinista Geminiani, los nuevos solos que acababa de componer, al fin de que tan bellas piezas de música se oyesen de la manera más perfecta posible, propuso el Barón que Haendel acompañase en el clave y el Rey consintió en ello, cuando Haendel se vio en presencia del monarca, manifestole el más sincero arrepentimiento de su anterior proceder y ofreció consagrarse en adelante por completo al servicio de su augusto y anterior protector. Obtuvo no sólo el olvido de lo pasado, sino un aumento de sueldo, que fue el doble desde aquel día, al que le tenía destinado la difunta Reina Ana. Agradecido Haendel a tan noble proceder, resolvió fijarse para siempre en Inglaterra.

Profesor Fernando Soria

9. “El origen de nuestro Himno Nacional”. *El Arte Musical*, 25/VII/1920

Con respecto al origen de nuestro Himno Nacional, sin disputa, uno de los más hermosos de todos los que poseen todas las naciones civilizadas del globo, transcribo enseguida lo que dice el sabio escritor literato Don Francisco Sosa, en La Revista Nacional de Ciencias y Letras, año 1889.

Hacia el 14 de noviembre del año de 1853 apareció en el Diario Oficial de México, una convocatoria en la cual se ofrecía por acuerdo del Presidente Don Antonio López de Santa Anna, un premio al autor por la mejor composición poética a propósito para que se adoptase como Himno Nacional y otro premio a la mejor composición musical para dicho Himno, 26 fueron las composiciones poéticas presentadas y de ellas fue calificada como mayor mérito una de la que resultó ser el autor el Sr. Don Francisco González Bocanegra, las composiciones musicales presentadas, fueron 16, resultando premiada por la comisión calificadora la de Don Jaime Nunó, profesor español residente entonces en la capital, adoptado ese himno por el gobierno, se ejecutó por primera vez en público el 14 de septiembre de 1854 con motivo de las fiestas nacionales que comenzaban entonces en esa fecha.

En épocas posteriores algunos músicos mexicanos, teniendo en cuenta que nuestro Himno Nacional no es composición de autor mexicano, han hecho gestiones sin resultado, a fin de que se cambiase por otro de autor netamente mexicano... A propósito recuerdo que alguna vez hace muchos años, el insigne maestro compositor Don Melesio Morales, elevó ante el Supremo Gobierno, una solicitud en este sentido proponiendo una composición suya, solicitud que le fue denegada por (no estoy bien documentado sobre el particular) el Congreso o por el General Díaz en atención de que nuestro pueblo profesa un cariño rayano en delirio a las melodías de nuestro Himno Patrio y en vista del gran entusiasmo, respeto y veneración con el que siempre lo escucha y lo entona.

Profesor Fernando Soria, Veracruz, Veracruz Junio de 1920.

10. “La Sontag, Anécdotas de la vida de Grandes Músicos, coleccionadas por Fernando Soria.” *El Arte Musical*, 1/VIII/1920

La insigne cantatriz Enriqueta Sontag, célebre también por su hermosura y que murió en México del Cólera Morgus en 1854, era alemana.

Las Glorias de la Sontag van unidas a las de la no menos famosa cantatriz Malibran, con quien se enemistó en Inglaterra por rivalidades de Teatro, Mr. Fetis, trató de promover una reconciliación entre ambas y he aquí como cuenta el caso el ilustre Director del Conservatorio de Bruselas:

Una circunstancia imprevista vino casualmente a favorecer mis intenciones, las dos se habían comprometido a cantar separadamente en un concierto que debía verificarse en el Palacio de Lord Stanton, a beneficio de un pobre músico llamado Ella.

Yo que era quien debía acompañarlas al piano, les propuse que contasen juntas el magnífico dúo de Semíramis y fui tan feliz en mi demanda, que logré mi objetivo. Era la primera vez que cantaban reunidas y como una y otra se esforzaron en sobresalir, resultó un conjunto perfecto. Ninguna de las dos me había elevado hasta entonces a tan gran altura, de aquí nació la idea de hacerlas cantar juntas también en el teatro, y no solamente lo hicieron en Semíramis, sino en Tancredo.

De la reunión de estos dos grandes talentos resultó un modelo de perfección que no volverá probablemente a oírse jamás.

Esta anécdota se ha adulterado por nuestro público de México, aplicándolo a la Patti con la Peralta, ilustrándola con el agregado de las conocidas frases “así se canta en mi tierra, así se canta en el cielo”.

Profesor Fernando Soria, Veracruz, Veracruz Julio de 1920.

11. “Meyerbeer. Anécdotas sobre la vida de Grandes Músicos, coleccionadas por Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 7/VIII/1920.

Jacobo Meyerbeer, nació en Alemania y vivió siempre en París, una de sus mejores óperas fue *Hugonotes*, a propósito de ésta, me complazco en reproducir la historia del sublime dúo entre Raúl y Valentina de un libro de Miriecourt.

Un día antes del primer ensayo general de los Hugonotes, no existía esta grandiosa página de música, ni aún en la mente de su ilustre autor, después de haber asistido a uno de los ensayos, volvió el célebre maestro a su casa triste y desesperado como nunca, ¿Qué tienes? – le preguntó su íntimo amigo Gouine al ver su palidez – el maestro se dejó caer en un sillón y exclamó. – Voy a ser un gran fiasco, todo me sale mal, Nourrit me ha asegurado que no podía cantar el área que le he escrito para el final de cuarto acto y todos sus amigos piensan como él, va, lo que oyes!- ¿y porque no le haces otra música? – es imposible! Y Scribe no quiere alterar el libreto – es natural, como él no puede improvisar, pero... ¿cuántos versos necesitas? – pocos, muy pocos, los precisos para motivar un andante, - pues bien aguarda 10 minutos, yo tengo el hombre que necesitas – eran las 11 de la noche y el amigo del famoso compositor, corrió al café donde se hallaba como siempre Emilio Deschamps, le habló de sus deseos y el célebre poeta sin moverse de la mesa en que estaba en un abrir y cerrar de ojos, escribió algunos versos, los que bastaron a Meyerbeer para llenar su objeto, Gouine corrió a su encuentro y el autor de *El Profeta*, lanzándose al piano, escribió su gran dúo en menos de 3 horas. Aquello fue el esfuerzo de su genio, una fiebre de improvisación, la musa de la armonía dice un biógrafo, se volvió al cielo dejando aquí en el mundo, una nueva obra maestra, modelo de expresión, sensibilidad y de amor.

Al día siguiente Meyerbeer poco después de haber amanecido, corrió a la casa de Nourrit y le enseñó su dúo, - Bravo Maestro!, exclamó el célebre tenor, esta obra es una ovación segura - . Al

día siguiente reensayó por la orquesta y los cantantes, los mismos músicos después de haber oído el dúo, prorrumpieron en frenéticas aclamaciones, en entusiastas aplausos, el Director de Orquesta Havener, Nourrit y mademoiselle Falcón y otros que habían en el teatro, se agruparon en torno al Maestro que fue llevado en triunfo por todo el escenario, Raúl batía las palmas, Valentina lloraba, jamás ha alcanzado Meyerbeer una ovación tan justa y espontánea que la que acabamos de describir.

Profesor Fernando Soria, Veracruz, Veracruz Julio de 1920.

12. “Origen de la Música Popular o Nacional. Fragmentos de un libro inédito sobre música, escrito por el profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 15/VIII/1920.

Se sabe por la historia que a la caída del Imperio Romano, se sucedieron las constantes irrupciones de los Bárbaros en Europa que extragaron las costumbres y que influyeron notablemente en el decaimiento y postración de las ciencias y de las artes y que la larga época siguiente llamada Edad Media, fue la época de crisis para todos los ramos del saber humano, pues como dice Velázquez de Villacampa: “A la muerte del emperador Nerón, el arte empezó a descender insensiblemente llegando a su más completo abandono durante los siglos tenebrosos y de barbarie por el que atravesó el mundo, Pues bien se verán algunas ráfagas fugaces de luz viviente en las reformas de San Ambrosio en el Siglo IV y de San Gregorio hacia el año 600 en la música Sacra, la profana era cultivada por Boecio, Arezzo, Muris y algún otro, el arte por regla general cayó en la más ruinosa decadencia que hubiera concluido por sepultarla en los abismos de la más profunda obscuridad a no ser por el débil sostén de los Bardos y más tarde de los juglares y trovadores romanceros ambulantes que divertían con sus cantares a algunos grandes señores en sus castillos feudales.

Es sabido también por la historia que cuando las naciones de Europa fueron convirtiéndose al cristianismo se introdujo entre ellas la música eclesiástica o religiosa que desde luego ganó ascendencia y superioridad sobre la música profana por que los jefes y reyes nuevamente convertidos favorecieron especialmente la música introducida por los religiosos y misioneros. Cuando el Rey Clovis, después de la Batalla de Folvic año 496, se hizo Bautizar, le agradaba tanto la música de los clérigos que enseguida le confirió su particular protección y aún el Rey Teodorico le envió un buen músico, que enseñase la música sagrada a los neófitos francos. Por esta razón se hizo poco en las esferas oficiales en pro de la música popular. Carlo Magno y sus sucesores aunque protegían la antigua poesía nacional, fundando colecciones de lo que existía de literatura antigua, favorecieron sin embargo de preferencia, todo lo que se refería al servicio eclesiástico, pues que aún el mismo emperador asistía cantando a la iglesia. En esa época El arte musical, como las demás artes y ciencias casi solamente se cultivaban por el clero, principalmente en los monasterios de los benedictinos, deuda sagrada de la civilización moderna al cristianismo.

Los juglares y trovadores fueron en realidad los fundadores inconscientes de la música popular nacional. Estos cantores ambulantes con bien escasas luces fueron los únicos encargados de conservar y propagar el arte, junto con la poesía que ellos mismos componían y cantaban en público. De éstos, los que trabajaban por calles y plazas eran tenidos por infames y deshonorados y los que cantaban a los señores asuntos de guerra y amor obtenían recompensas y consideraciones. Y no cabe duda que este tipo de personajes músicos existió, aunque mal significado desde tiempos remotos en diferentes naciones, pues se sabe históricamente que los hubo entre los antiguos países del norte de Europa, aunque Bárbaros, es decir que no habían establecimientos permanentes entre ellos, los bardos o poetas músicos de los antiguos germanos que cantaban las glorias de los héroes y en honor de los difuntos que mediaron en los tratados de paz y guerra, disponiendo la celebración de las distintas fiestas, eran personajes de distinción. Y este mismo tipo se encontró entre los antiguos galos en Francia y a estos bates druidas muchas veces se les vio – Como dice Craver –

interponerse en las guerras intestinas de la Galia, desarmar a los combatientes furiosos y detener la efusión de sangre. Un escritor antiguo dice que a la suave armonía de sus lirás se acallaban las pasiones más ardientes, así como las bestias feroces por encantamiento. Las naciones escandinavas tuvieron sus kimres de iguales cualidades, así como los demás Celtas de las Islas británicas, pues aún se dice que sus Bardos más célebres fueron Fingal y su hijo Osian. De la misma manera los escandinavos llamaron escaldes a los suyos. Es pues debido a los poetas provenzales del Siglo X llamados trovadores (Troveurs) dignos sucesores de los antiguos Bardos que cantaban sus versos ellos mismos o bien acompañaban la declamación con instrumentos musicales, que progresó la música popular o nacional, perfeccionándose más y más. Los instrumentos que usaban eran arpa, guitarra, violín, címbalos, tambores y también la gaita para bailar, del Sur de Francia al medio de Loire se propagó el gusto por la gaya ciencia, “art joyeux” a todos los países vecinos, a Cataluña, Castilla y a la Normandía y aún entre los Minstrels de Inglaterra y los Minne singers de Alemania. Más por la guerra infernal de los cruzados contra los Albicenses al principio del Siglo XIII, fueron arruinadas las benignas comarcas de Provenza y su espíritu poético y caballeresco se extinguió.

Profesor Fernando Soria, Veracruz Julio de 1920.

13. **“Invento útil de un músico mexicano”. *El Arte Musical*, 22/VIII/1920. Primera Plana**

Muchos de mis colegas seguramente no conocen el sistema de notación musical inventado por el notable músico mexicano Sr. Don Luis Adorno, con cuyo sistema quedan abolidas por completo todas las claves.

14. **“Adam. Episodio de las vidas de Grandes Musicos, coleccionados por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 29/VIII/1920**

Mr. Gustavo Chaverille escribió los siguientes pasajes de la vida de Adolfo Adam, que nació en París el 24 de Julio de 1804. Su padre Luis Adam, músico también y autor de un antiguo método de piano muy conocido, lo puso en colegio para hacerle adquirir una brillante educación, pero el hijo poco aficionado a las lenguas muertas, hizo amistad con Eugenio Sue, y los dos en lugar de estudiar el latín y el Griego se aficionaron a “hacer nudillos” o “pintar venados”, accediendo lo menos posible, al llamado de la lista que se leía todas las mañanas en la clase, de modo que, en presencia de esta naturaleza rebelde más habidas de las distracciones de su edad, que sensible a las bellezas de Virgilio, Homero y Cicerón, fue necesario pensar seriamente en buscarle ocupaciones análogas a sus gustos.

Precisamente empezaba por tomar afición por la música, cuando la casualidad decidió de su porvenir, pues habiendo hecho conocimiento con un entonador de órgano, el joven Adam con aire deliberado le propuso lo siguiente. - Yo he tomado algunas lecciones de música y se tocar el órgano, queréis que reemplace al titular? - el entonador se encogió de hombros, Adam sin desconcertarse corrió a casa del organista. Caballero - le dijo - sois esclavo de vuestra profesión, todos los domingos tendríais que permanecer dos horas en la iglesia y esto es monótono - Bien lo sé - murmuró el organista con tristeza - ¿No os convendría - aventuró Adam - que yo os reemplace alguna vez para aliviaros un poco? - el organista imitó al entonador, solo que como su educación era más esmerada lo arregló de manera que su acción de despreció fue disimulada por una sonrisa benévola - Es que se tocar el órgano - dijo entonces con arrogancia el joven Adam; sometióse a una prueba, y su juez quedó maravillado de su disposición. Desde aquel día no tuvo inconveniente de ausentarse de la iglesia durante el oficio, dejando a Adam en su lugar, más tarde se hizo aceptar como sustituto de otro profesor y después Sellin y Benoit, respetados organistas de París le proporcionaron entrada en la Capilla del Rey y por aquella época, que fue en la que regresó Harold

de Italia, comenzó este ilustre maestro a protegerle y lo colocó en la clase de composiciones de Boieldieu. Esto aconteció en el año 1822, obligado Adam a tener que presentar sus primeros frutos de su estudio, escribió clandestinamente una cantata y cuando la creyó digna de ser presentada, fue a casa de su profesor con el manuscrito debajo del brazo. Ved – le dijo con orgullo – el trabajo que he hecho para llenar mis veladas – Boieldieu leyó aquellas páginas con el mayor interés, mientras su discípulo le seguía con la vista, después reunió las hojas e hizo un rollo – Esto es bueno para el fuego – dijo con frialdad-. Para castigarte por semejante despropósito me traerás mañana una simple vocalización en Do de 30 compases solamente y para que el castigo sea proporcionado a tan grave falta, seguirás haciendo lo mismo durante dos años.

Después de estos tropiezos, Adam concurrió a los certámenes del Instituto, donde su perseverancia, no obtuvo más que un segundo premio, se consoló de este contratiempo diciendo que el viaje a Roma, no era el objeto de su ambición y que prefería vivir en París, para dedicarse a la carrera del Teatro, hacia el cual sentía vocación irresistible.

A fin de realizar más fácilmente su sueño, entró sin asignación al teatro del gimnasio como timbalero, confiando en que una feliz circunstancia vendría a sacarle de tan triste posición. Ese momento tan deseado no tardó en llegar, los señores Sangle, Leven y Dupenti, acababan de hacer recibir el vaudeville *Pedro y María* y les faltaban las coplas que debía cantar el actor, León Bernard. –Confiádmelas- dijo el timbalero de la orquesta, “yo os respondo del éxito”, estos primeros ensayos obtuvieron tal resultado que el joven compositor apenas podía atender a los numerosos pedidos que de todas partes le hacían. No carece de interés el advertir que el argumento de *Pedro y María* que sirvió tan perfectamente las inclinaciones e intereses de Adolfo Adam, es precisamente el mismo que dos años después reapareció con el nombre de “El Chalet”. A la cabeza de un modesto capital adquirido a fuerza de perseverancia, partió para Suiza y ahí encontró a Monsieur Scribé por primera vez. Ms. Scribé que metido en una barquilla pasaba el tiempo admirando los sitios pintorescos y el horizonte variados, sin inquietarse de las corrientes del Lago de Ginebra, no tardó en conocer a un compatriota también artista, buscando los mismos placeres y engolfado en las mismas contemplaciones. Entablóse entre ellos la siguiente conversación. – He venido a este país – dijo Ms. Scribé – para buscar buenamente una inspiración y mi intención es escribir un vaudeville pintando las costumbres helvéticas – Adam se ofreció para la música. Un mes después se representaba en el gimnasio la *Bateliere de Brientz*. Si hemos de creer a Ms. Ortí, al cual dejamos la responsabilidad del hecho, Adolfo Adam había tomado parte en la colaboración de *La Dame Blanche*. Ms. Boieldieu autor de la citada ópera, no tenía la costumbre de improvisar y había terminado la partición menos la obertura, que antes llamaban sinfonía. Los ensayos seguían con la mayor actividad, los carteles anunciaban ya la primera representación y sin embargo, no había escrito la introducción que dejaba siempre para el día siguiente.

El director impaciente de esta tardanza que amenazaba ser peligrosa para su teatro, suplicó a Boieldieu que concluyera, puesto que había fijado el estreno para el día inmediato. Boieldieu fuese a su casa, todo afectado por el término demasiado perentorio que le daban. Cuantos más esfuerzos hacía para estimular su pensamiento, con tanta más lentitud funcionaba su cerebro. Estaba poco menos que desesperado cuando dos golpecitos en la puerta vinieron a interrumpir sus meditaciones, entró dijo sin moverse con la cabeza apoyada en las manos, era Adam que venía a visitar a su profesor, Boieldieu le confió su apuro – ¿No es más que eso? – Dijo el discípulo – voy a buscar a Lavarge y partiremos con él la tarea – accedió Lavarge a la invitación. Adam encomendó a Boieldieu el andante y a Lavarge el Allegro –en cuanto a mí, dijo –me reservo la cabaletta –. La noche bastó para semejante trabajo, solo que al día siguiente cuando se quiso ensayar la sinfonía, las muchas y repetidas disonancias vinieron a probar la falta de unidad en una obra hecha por tres.

Adam sobre todo había escrito las partes de trompa al lado del tono – Ah! – exclamó Boieldieu para excusarse de esta equivocación y para hacer creer al mismo tiempo que él era el único y solo autor: – no es culpa suya, escribía él adormecido mientras yo dictaba –. Al contrario replicó Adam – el que tiene la culpa es Ms. Boieldieu –. En fin, después de algunos retoques la sinfonía obtuvo unánimes aplausos, no desmentidos después. el autor del *Chalet*, de *Le Brasseur de*

Preston, del Postillon de Lonjumeau, de la Joya perdida y de tantas operetas cantadas en los teatros líricos de Francia y Alemania, murió en París el 6 de mayo de 1856 siendo miembro del Instituto de la Legión y Honor y del Conservatorio.

Profesor Fernando Soria.

15. “Haydn. Episodio de las Vidas de los Grandes Músicos, coleccionadas por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 5/IX/1920

Por lo curioso e interesante transcribo hoy el siguiente pasaje de la vida de este portentoso músico austriaco.

Lamentábase Haydn en cierta ocasión del día borrascoso, que el carácter inestable de su esposa tan hermosa y coqueta, como díscola y avara le había hecho pasar, cuando entró un criado en el aposento anunciando la visita de cierto sujeto, que deseaba hablarle cuanto antes. - Que pase adelante – respondió Haydn–, dirigiéndose maquinalmente a la puerta. -Perdonad si pude con mi llegada distraer vuestra atención– dijo avanzando hacia el músico un hombre con traje de aldeano que llevaba en la mano una bolsa repleta de florines – tenéis fama en toda el Austria – añadió– en ser uno de los primeros compositores de minués y como pasado mañana es el día prefijado para celebrar el enlace de mi única hija, vengo a suplicaros que escribáis un minués para solemnizar los festejos de la boda

–Perdonad os digo yo a mi vez amigo, – repuso el músico con amabilidad – siento mucho no poder complaceros, pues nunca compuse minués del género que deseáis. La música que yo escribo no puede servir para motivos de una danza cualquiera, porque es algo más clásica que lo que suponéis y es asimismo destinada a las grandes orquestas. -Esa ha sido precisamente la causa por lo que he determinado dirigirme a vos con mi demanda, porque habéis de saber que mi futuro yerno es un gran tocador de clarinete, al paso que mi hija pulsa a las mil maravillas el clave, con que ya veis Sr. Haydn que por sublimes que sean vuestras notas, no serán escritas hoy para los oídos de un sordo y además debo decíroslo desde el día que oyera la misa escrita por vos para celebrar la coronación de José II, dije para mí, este será el compositor que escriba el minués que ha de efectuarse en las bodas de mi hija, o yo no he de llamarme Hermann de Rohrau – De Rohrau!!! Exclamó Haydn con sorpresa – ¿Sois por ventura de aquella aldeilla húngara?- Sin duda, ¿por qué esa pregunta? – ¿por qué?, porque yo también nací bajo la luz de aquel hermoso cielo que hace más de 40 años que no he visto. Abrazadme amigo, querido compatriota – y las lágrimas corrieron por las mejillas del músico abrazando a Herman – figurábase estrechando entre sus brazos a aquellos a quienes más había amado en su infancia, cuando pobre y desgraciado tuvo que cantar en el coro de la iglesia de su pueblo para proporcionarse con su bonita voz algún recursillo con que poder ayudar a su pobre familia. –De Rohrau- repetía el eminente artista con placer, sintiendo aliviársele el corazón al pronunciar estas palabras y después de suplicar a su paisano que se sentase. – Hablemos-dijo –de nuestro bello país. Ah, pocas son las venturas que yo debo a mi patria, porque mucho he padecido en ella, pero sin embargo, siento tanto consuelo al hablar de ella–. Herman estaba enternecido y apenas acertaba a explicarse el motivo, más poco a poco se fue recobrando y después de haber hablado largo rato del suelo que les vio nacer y de todo aquello que estaba más en armonía con sus corazones se separó del artista para volverlo a ver al día siguiente, llevando la promesa de tener el spartito del deseado minués.

Dotado Haydn de una sensibilidad casi infantil, habíase conmovido bastante con la visita que acababa de tener y se disponía a escribir la consabida música aproximándose al clave, único confidente de sus secretas penas y delicadas inspiraciones, cuando vio sobre dicho instrumento la bolsa que Herman llevaba en la mano al entrar en el gabinete y las siguientes palabras escritas con lápiz en un pedazo de papel. “Hermann mercader de Bueyes, al primer compositor de Alemania”. Haydn quedó penetrado de la más viva gratitud por semejante demostración, llamó luego al criado previniéndole que estuviera pronto para ir ahí a una hora a casa de su paisano a entregarle de su

parte un rollo de música y la bolsa en cuestión. Después cuando quedó solo se puso a escribir el famoso minué tan apeteído por el honrado y generoso Hermann.

Aún escribiendo para su soberano, no había estado nunca Haydn tan inspirado en aquella ocasión en que trazaba en el papel las notas destinadas para festejar la boda de la hija del traficante de ganado.

El placer que experimentaba abrazando a su compatriota, daba a la inspiración que brotaba de su genio torrentes de fuego, un colorido nacional sencillo y delicioso, en suma hallábase Haydn en el dulce éxtasis que experimentaba el artista satisfecho de su obra.

La presencia de su esposa aparecida en aquel instante en el gabinete, con aire amenazador e indignado petrificó al artista. Apenas Haydn la vio, sintió apagarse la inspiración, sustituyendo de repente la más desacorde armonía a la melodía apacible que poco antes razonaba en el alma del célebre compositor – ¿Es verdad – preguntó la iracunda – cuanto acaba de decirme el criado? – ¿Queréis devolver sin más que por que se os antoja esa suma que os es legítimamente merecida por vuestro trabajo? – Si querida, nada más justo, ¿os parece que un miserable minué vale por ventura la suma que tiene ese bolso? Jamás, si yo no la devolviera creería siempre haberla usurpado–.

–Siempre el mismo, siempre obstinado en querer quedarse sin camisa por su ridícula esplendor. Generosidad absurda que ha de acabar por conducirnos...- al templo de la inmortalidad– repuso Haydn sonriendo – Decid más bien a un hospital para morir en la miseria– contestó indignada Ana, la hija del peluquero Koller –Bueno mujer, ya hablaremos sobre eso, ahora dejadme tranquilo estoy dando el último repaso a esta composición que ofrecí tener concluida como sabéis para dentro de una hora, y yo no falto a mi palabra nunca–.

Madame Haydn acabó por rogar a su esposo que se quedase con el dinero que contenía la bolsa, empero todo fue inútil, el compositor siguió escribiendo sin hacerla caso y ella furiosa por verse de aquel modo desairada, salió del aposento resuelta a vengarse. Haydn como acontece a muchos escritores, gustaba poco del orden en su gabinete de trabajo y así veía con placer esparcidos por el suelo todos sus manuscritos, esta circunstancia era regularmente para su esposa un eterno motivo de querella, restableciendo el orden en su santuario musical a la menor rencilla que tuviera con el maestro.

Satisfecha pues en aquel día por este medio con que contaba para vengarse de su marido, comenzó a barrer el aposento y la nube de polvo que naturalmente levantara con esta operación, incomodó de una manera furiosa al compositor quien tuvo al fin que refugiarse medio asfixiado en otra parte. No esperaba Madame Haydn otra cosa para poner en práctica sus dañadas intenciones y aprovechándose de aquel momento, entregó a las llamas entre otra porción de papeles de suma importancia, el minué del que hablábamos. Vuelto Haydn al gabinete y después de haber buscado inútilmente su manuscrito, adivinó con terror el fin que había cabido al ver la chimenea encendida un vértigo fatal se apoderó de su espíritu y dando un grito de desesperación, cayó en su silla desmayado.

Profesor Fernando Soria. Continuará...

16. “Haydn. Episodio de la Vida de los Grandes Músicos, coleccionados por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 12/IX/1920

Concluye:

Era muy tarde para comenzar otro minué, había anochecido y por otra parte su quebrantada salud no permitía al compositor estar velando hasta una hora avanzada. Hondamente afectado por el destino que le perseguía al lado de una mujer de tan mala índole, llamó al criado y ordenóle, que inmediatamente fuese a casa de su editor y que en su nombre pidiera el último cuarteto que hacía pocos días le había entregado y desde ahí llevara sin pérdida de tiempo a casa de Herman juntamente con el fatal bolso. El criado obedeció prontamente y Haydn se retiró a descansar algo más tranquilo por esta última resolución.

El minué remitido al horado mercader a pesar de no reunir el mérito que Haydn reconocía en su mal lograda composición, era sin embargo, elegante, gracioso y de un estilo elevado como lo son generalmente todas las obras que se conocen de este genial artista. Cuando Hermann recibió el manuscrito lo estrechó contra su pecho con la propia ternura que pudiera haber abrazado a su hija e inmediatamente lo entregó a un copista. El yerno del mercader que era todo un filarmónico y nada menos que entusiasta por este género de composiciones, reunió a algunos de los músicos más afamados residentes en la capital y en la noche del inmediato día que era el de la boda, ejecutóse la referida pieza de música, la cual fue unánimemente aplaudida por los numerosos convidados que asistieron al festín.

Entusiasmado Hermann con la espontánea celebración que hacían los concurrentes de su compatriota, corría de un lado a otro del salón, apurando sendos brindis e interrumpiendo a la orquesta a cada instante con los gritos de: “Es de Haydn, es de Haydn, de Haydn es este maravilloso minué, viva Haydn! - decía por todos lados – Viva el eminente artista. Finalmente después de que Herman hubo referido a sus convidados, la singular entrevista que tuviera con el músico y la prueba que recibió de su liberalidad al rehusar la cantidad que le dejó en su casa, deliberóse entre todos por hallar el medio de demostrar al compositor la gratitud del bueyero y resulto que fue el dictamen por la mayoría, aprobóse que el mercader escogiera el buey más gigante y hermoso que tuviera en sus ganados y le ofreciese a Haydn en nombre de la desposada como una simple finesa, debiendo ser ataviadas las astas de tan magnífica bestia con cintas de todos colores y acompañara a todos en procesión. Hízose en efecto como se había dispuesto y media hora después se dirigía el cortejo a casa de Haydn con el mayor silencio. Cuando llegaron ahí entraron al patio y los músicos ejecutaron el minué del maestro por segunda vez. Era la medianoche, Haydn estaba entregado al reposo al lado de su mujer que yacía en ese momento en profundo sueño. El estrépito que repentinamente se hizo en el patio despertó al compositor, el cual pensó que estaba continuando la escena del día anterior, más aplicando el oído pudo distinguir, no sin asombro, los armonios de su minué, interrumpido de cuando en cuando por una parte de bajo que le era absolutamente desconocida, ejecutada por el cuadrúpedo con su mugido. Vistióse Haydn y encendiendo una luz, se asomó a la ventana desde donde fue acogido por la multitud, que se agitaba a sus pies con la aclamación más entusiasta y espontánea. Mucho agradó al artista semejante oportunidad que aplaudió con usura. Manifestando su reconocimiento, mas cuando Hermann le ofreció aquel soberbio bicho como una simple prueba de amistad, no le fue fácil contener la risa y soltó una carcajada, aceptando enseguida la oferta por delicadeza, bajó al patio en medio de una lluvia de flores. Después de dar un beso a la desposada, se despidió de todos, retirándose altamente conmovido por el original comportamiento de su compatriota. Este acontecimiento dio de hablar por mucho tiempo a los habitantes de Viena y todos quisieron poseer el famoso minué, cuya venta fue un tesoro para el editor. Conocido desde entonces esta memorable composición con el nombre del Minuet del Buey. Es una obra de las más selectas que figuran en la brillante colección del inmortal sinfonista. En cuanto al buey, vivo testimonio de la gratitud de Hermann, fue regalado por Haydn al hospital de la Ciudad, a pesar de la fuerte oposición de su “cara” esposa, que murió según se dice de disgustos.

Profesor Fernando Soria. Veracruz Agosto de 1920.

17. “Cherubini. Anécdotas de la vida de los Grandes Músicos, coleccionadas por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 26/IX/1920

De este famoso compositor que aunque italiano pasó la mayor parte de su vida en Francia, habiendo sido Director del Conservatorio de París, cuenta el siguiente pasaje, el escritor Julio Nombela.

Cherubini el admirador de Haydn, viendo triunfar no solo las glorias del Imperio Francés, sino el estilo de las obras de Spontini y las actitudes Teatrales de los comienzos del pintor David, y de su

escuela, cobró una pasión de ánimo que lo retrajo de la sociedad resuelto a permanecer aislado y a no componer más cosa alguna. El Príncipe de Chimay vivamente interesado por la suerte del modesto y eminente compositor, resolvió sacarlo de la melancólica enajenación en que se hallaba y en efecto invitó a que hiciese un viaje a Bélgica, fijado el día de la partida, Cherubini acompañado de su discípulo Auber, emprendió el viaje y fue a parar a una de las posesiones del Príncipe, la noche de su llegada varios campesinos entonaron una serenata bajo las ventanas de su habitación.

Excelentes voces hay en estos contornos – dijo a su discípulo- escuchemos, me interesa –. Al día siguiente que era domingo, fue Cherubini a la iglesia y oyó una misa cantada por los mismos aldeanos, que esta vez también se distinguieron como la víspera, tal fue la impresión que esto causó en el ánimo del compositor, que dando un golpecito en el hombro a Auber, exclamó – Qué lástima que la obra sea tan mala, estoy pensando... sí, voy a escribir alguna cosita. El discípulo se sonrió, observándolo que había jurado no componer más nada. En París, en París amigo mío, pero aquí antes de abandonar estos sitios, quiero escribir una misa, algunas páginas de escasa importancia. Al ver tan repentina exaltación se calló Auber, cuando Cherubini se vio un instante libre, corrió a encerrarse en su cuarto y compuso la famosa misa a tres voces, la más bella obra de su música sagrada. Esta maravillosa composición fue cantada por primera vez en la Iglesia de aquella comarca y Cherubini quedó altamente satisfecho de los cantores.

El Príncipe Chimay concibió el más vivo júbilo viendo logrado su objetivo, en cuanto los aldeanos, fueron abandonando sucesivamente la morada del príncipe y volvieron a París, ingresaron al cuerpo de coro del Teatro de la Gran Opera, de donde habían salido.

Veracruz, Julio de 1920, Profesor Fernando Soria.

18. “Cualidades que debe poseer el profesor de piano”. *El Arte Musical*, 24/X/1920

Henry Bertini en el prólogo de su gran método de piano dice: “Aconsejo a los padres de familia que escojan a un maestro concienzudo para enseñar la música a sus hijos, por que de los primeros rudimentos depende el futuro de un artista; hay defectos que contraídos por una larga práctica, es imposible quitarlo después.”

Enrique Lemoine, asienta a este respecto lo siguiente en su *Cartera del pianista*: “Sobre todos los ramos de la instrucción, el arte de la enseñanza del piano exige que las personas que lo ejercen, independientemente de la ciencia adquirida, dones muy especiales: se necesita una paciencia poco común, bondad, consideración y hasta sacrificio. El profesor debe poseer un espíritu sagaz, pronto a analizar el carácter y temperamento musical de su discípulo, corrigiendo con rapidez sus defectos y esforzándose sobre todo en desarrollar sus cualidades. Y no tratar como dice Schumann de usar del teclado mudo, puesto que un mudo no podrá enseñar a hablar a nadie. No nos cansaremos de repetirlo, a los principios bien dirigidos, deberá el alumno los verdaderos progresos que pueda obtener en su carrera evitando así el penoso trabajo tener que empezar de nuevo, después de varios años de estudio los ejercicios elementales mal dirigidos al principio, lo que por desgracia sucede a menudo.”

Ante todo cuando se trata de un alumno de corta edad, en el que raras veces se manifiesta el gusto por el trabajo, el profesor deberá hacerse estimar si quiere que su discípulo tome cariño al arte que le enseña. Deberá también animarle al menor esfuerzo que haga, no ser muy exigente, contentarse con el más pequeño resultado y evitar todas las manifestaciones de impulsiva impaciencia.

Los autores Lebert y Stark sobre este transcendental asunto dicen en el prefacio de su conocido *Método de Piano*: “No intentamos argüir con los padres de familia, pues no todos pueden apreciar este asunto, pero podemos con justicia reprochar a algunos maestros de música, podemos exigirles que sepan lo que se requiere de ellos y que se hagan cargo de la importancia del arte que están llamados a enseñar, y que estén resueltos a realizar un objeto y definirlo por medio de sus enseñanzas”.

Sobre este punto encontramos un triste estado de cosas, un gran número de aquellos a quienes se confía la enseñanza de la música, especialmente la del piano, son todo menos profesores de música. Muchos llamados profesores de música, no tienen una idea clara, de lo que se requiere de ellos, aunque su ejecución sea muy brillante, carecen de la verdadera cultura y educación técnica, desconociendo o por lo menos, poco familiarizados con la literatura histórica de la música hacen tocar a sus discípulos sin sistema, toda clase de composiciones, sin tener en consideración su habilidad y sin la debida apreciación del valor intrínseco de ellas, en cuya elección solo los guía el capricho, estos son los verdaderos ignorantes porque carecen aún de educación mental, no teniendo idea del vasto campo del técnico y de la literatura, creen que es fácil enseñar porque en su opinión el conocimiento de las notas y las llaves es todo lo que se necesita para ser profesores.

Para completar la educación del verdadero músico, hay que dominar la literatura, dice un comentarista (sic) de Schumann. Muchos padres de familia creen que para la instrucción elemental de la música, cualquier maestro es suficiente, pero por el contrario, el trabajo que sirve de base es el principal. Con frecuencia se observa que es imposible corregir por completo los malos hábitos en la técnica y el mejor maestro tendrá que dedicar mucho tiempo para corregir siquiera en parte los efectos injuriosos de un mal profesor. Finalmente aconsejaríamos a los maestros sin experiencia a ser bondadosos y al mismo tiempo, firmes con sus discípulos, mostrar la mayor paciencia y no permitirse por las equivocaciones, perder su compostura o usar palabras duras y ásperas por las cuales el discípulo se intimida y incapacita para comprender la música. El maestro debe solamente enseñar según su propio programa y convicciones y no debe desviarse de su objeto por el deseo prematuro de los padres del alumno. Si encuentra obstáculos insuperables que le impidan enseñar a conciencia recta, debe inmediatamente dejar al discípulo, antes que ser traidor a su causa y sagrada misión.

La pérdida material que esto le reportare se recobrará pronto por otros lados, pues la verdad y el justo mérito triunfarán finalmente en todas partes.

Ya ven pues mis lectores, que estas no son consejas vanidosas inventadas por mí, sino doctrinas y preceptos establecidos por los más grandes tratadistas didácticos que han ocupado su tiempo en escribir sus observaciones acerca de la enseñanza del piano.

Profesor Fernando Soria, Veracruz Septiembre de 1920.

19. **“Mozart Episodios de la Vida de los Grandes Músicos, coleccionados por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 31/X/1920**

Un biógrafo del inmortal compositor del Don Juan, refiere el siguiente episodio que acaso se haya conocido por mucho de mis lectores.

“Hacia los últimos años de su vida, no llegó a los 36 – comenzó Mozart a notar que su salud habitualmente delicada, se destruía con rapidez espantosa, atormentado entonces con la idea de que su vida iba a durar muy poco, ya se dedico a las tareas de escritor de música con tanta asiduidad con tal prisa y concentración de facultades que constaba gran trabajo hacerle fija la atención en nada que no fuera su arte. Muchas veces en medio de aquel entusiasmo caía desmayado en el suelo, y había que llevarle al lecho donde tardaba horas enteras en recobrar el sentido. Su esposa Constanza Weber, sus tiernos hijos y sus amigos, se esforzaban por distraerlo de aquella especie de furor de trabajar. Condescendía Mozart acompañarlos al paseo y a las visitas, pero únicamente con el cuerpo, su alma y su corazón, quedaban clavados en aquellos borradores donde estampaba las concepciones maravillosas que le han conquistado el renombre de Dios de la música o monstruo de ingenio, como lo llaman los italianos.

Mozart se moría lentamente devorado por la llama del genio, sumido de continuo en aquella melancolía habitual y taciturna, hablaba a cada paso del presentimiento de su fin próximo, cuando un incidente extraño vino a acelerar los efectos de esa funesta disposición de ánimo. Tan a menudo

le tomaban los desmayos y desvanecimientos, que ya no le fue posible dirigir la orquesta en las representaciones de su flauta encantada, ópera que acababa de escribir, agosto de 1771(sic), y que el público recibió con grandes aplausos. En uno de los accesos de profundo embelesamientos, le anunciaron la visita de un desconocido entró éste, que era un hombre de edad, más que mediana, maneras nobles, mirada imponente y escrutadora – Vengo a visitaros de parte de un elevado personaje – dijo el desconocido – su nombre – note tengo orden de manifestarlo – enhorabuena, y que es lo que quiere – que escribáis una misa de Requiem para los funerales de una persona muy amada, a quien acaba de perder y en obsequio de cuya memoria desea celebrar todos los años un oficio fúnebre.

Mozart vivamente impresionado por aquel discurso, cuyo grave tono y aire misterioso parecían cosa de extraña aventura contestó después de una pausa – Escribiré ese Réquiem. – Os encargo – continuó el desconocido – que echéis el resto de vuestro ingenio y de vuestra ciencia porque ese caballero que os encarga la obra es un gran inteligente en música–. Tanto mejor–. - ¿Cuánto tiempo habéis menester? - Cuatro semanas. – Dentro de cuatro semanas me tendréis aquí, ¿y cuanto es lo que habrías de cobrar por vuestro trabajo?- Cien ducados –. El desconocido sacó de un bolsillo, la suma indicada por Mozart, puso el dinero sobre una mesa y desapareció. Mozart se quedó absorto por algunos momentos, luego con febril agitación, pidió recado de escribir y se puso a trabajar sin hacer el menor caso de las cariñosas reconvenções de su esposa. Así continuó por espacio de algunos días, escribiendo de día y de noche con un ardor que iba creciendo, conforme adelantaba el trabajo, pero su cuerpo extenuado ya no pudo resistir a esta nueva invasión del entusiasmo, una mañana cayó privado de sentido y la crisis fue tan terrible que ya no le permitió seguir escribiendo.

A los 2 o 3 días vino su esposa que no podía sacarle de aquel embelesamiento sombrío y aterrador, empezó a derramar contundentes lágrimas. No lo dudes- dijo Mozart- no lo dudes, ese Réquiem lo escribo para mí, ese que servirá para mi entierro. Nada pudo apartarle ya de esa idea. Las fuerzas iban acabándose y las semanas pasaron sin que la obra estuviera concluida. El desconocido se presentó de nuevo, Mozart se excusó con él, diciendo que la obra le había inspirado mayor interés del que él creyera, que le había sido necesario ampliar el plan primitivo y que necesitaba otras cuatro semanas todavía para terminar su trabajo. En tal caso – repuso el desconocido – hay que aumentar los honorarios, tomad otros 50 ducados –. Mozart no pudo tampoco otra vez conseguir que el misterioso personaje revelara su nombre y envió tras él un criado que le siguiera la pista; el torpe doméstico volvió con la respuesta de que nada había podido rastrear. Acabó entonces el pobre Mozart de convencerse de que el desconocido no era un ser ordinario, sino un aparecido que venía de otro mundo a anunciarle su próximo fin. No por esto dejó de trabajar con ardor en la terminación de su Requiem que consideraba como el monumento de su genio más duradero. Los desmayos continuaron agravándole, pasaron las 4 semanas y el desconocido volvió. Mozart había muerto.”

Profesor Fernando Soria, Veracruz, Agosto de 1920.

20. “Mi humilde labor en pro del arte músico veracruzano”. *El Arte Musical*, 7/XI/1920

Muchas personas habrán tildado tal vez de pretenciosa la campaña que he sostenido entre el gremio de mis alumnas contra toda música de carácter vulgar y populachero, no obstante debo hacer constar a este respecto que, además de la gratitud que debo a la honorable sociedad veracruzana por el favor que me ha dispensado a mis labores, es deber de todo profesor honrado, encarrilar el gusto de sus discípulos por una senda noble, estética. Por esto, es que yo he deplorado de todas veras, el que no se presenten en Veracruz, con la frecuencia que deseara, recitalistas de merecida fama, que a la par de servirnos de modelo que imitar, despertaran el buen gusto y entusiasmo por la verdadera música, elevada y clásica, porque entonces como dice la Hija del Caribe, en *El Mercurio de Nueva Orleans*, merced a su popularización se acostumbraría el público inconscientemente a la música

seria clásica de cámara, a cuyo efecto es uno de los factores más importante concurrir a audiciones de los padres del clasicismo y de la buena música en general y no me refiero solo al público llamado pueblo, me refiero al público en general, pues a veces acontece que el llamado público distinguido, no es el más inteligente y da pruebas de estragado gusto musical. Pues como dijo Voltaire: “Gretry, Les oreilles des grands son sovient de grands oreilles.”

En prioridad de verdad, hablando en términos generales, no es el público, el responsable del poco buen gusto que preside a las audiciones musicales, ya sea en sitios públicos o en saraos privados. La culpa del atraso en las cuestiones musicales la tienen los que fomentan estas composiciones extravagantes, las patrocinan y las aplauden.

¿Es culpa del público que no esté preparado para oír la música de los grandes maestros? No, si a ese público se le imponen la sinfonías o sonatas de Beethoven, los conciertos de Mozart, las fugas de Sebastián Bach, tienen por fuerza que gustarle esa música, pero haciéndolo oír la cursi plegaria de una virgen, el canto del pastor u otras producciones por este estilo, no es posible que pueda elevarse hasta comprender las formidables sinfonías de Beethoven, reveladoras cada una de ellas del estado del alma de aquel coloso de la armonía. Ni tampoco la madrigalesca poesía de las sublimes baladas de Chopin. Ni comprender así el argumento de esas divinas oraciones. Triste destino el de aquellos artistas condenados a empacharse con música ramplona de cine o de baile, entre gentes burguesas que no quieren ni pueden apreciar el divino lenguaje del pentagrama. Para depurar el gusto hay que oír mucho y bueno, primeramente, saber digerirlo y apreciarlo por medio de cierta ilustración, huyendo de lo que podríamos llamar prostitución del arte, no dejándose llevar por sentimentalismos de compositores cursis que pervierten el buen sentido musical, desviándolo del arte puro y verdadero.

Menos aún cultivar, por más nocivo ese género africano de música importado de los algodones y cañaverales del Sur de los Estados Unidos. Esa raza doliente de negros, como dice el boletín panamericano, martirizada y perseguida, conoció el consuelo rimando sus estrofas en el nasal banjo y en la sollozante guitarra componiendo bien extrañas melodías típicas con cambios violentos de tiempo alocados, con paseos de danzas sensual terriblemente carnales donde encienden sus brazos rojas, las pasiones brutales de los Mozambiques y Hotentotes, ese campo lo explotan miles de cancioneros y miles de escritores de bailables, aprovechando las siniestras contorciones, los provocativos ofrecimientos de la hembra, las seducciones lascivas de los cuerpos para inventar fantásticos y lujuriosos bailes tan de moda hoy en el mundo como el fox trot, el forkytrot y los tangos, rumbas y danzones – agregaría yo – todas esas blisadas cuyos ridículos títulos, constituyen la plana menor de la melodía, a esta música bien podríamos llamarla bolchevique y el ímpetu arrasador con que ha inundado al mundo entero. Otras personas que son cómplices en el estragamiento del buen gusto, son ciertos *Weissen* críticos. Estos como indispensable condición en cualquier ejecutante exigen sentir y muy hondo, enhorabuena pero el sentimiento que estos imponen es únicamente el sentimentalismo erótico, el tiernamente lánguido y afeminado llorón con sus correspondientes ayes amorosos, de donde viene que casi siempre piden una interpretación viciosa a las piezas musicales y viviendo por lo regular cada parte de estas en 2 frases de las cuales la primera es lenta y la segunda más animada que termine en un arranque o grito semidramático, lugar del obligado “suspiro tierno”, sin comprender que quebrando a cada momento la medida del compás, se peca por infringir las leyes del buen ritmo. ¡Qué pobrecito arte musical incapaz de expresar ninguna otra pasión del alma que no sea el amor! ¿Cómo pintaría un artista ejecutante de esos la agitación de que se haya poseído el corazón conmovido por el odio o la desesperación como la sensación del pavor o el miedo? ¿Cómo describiría un panorama o un suceso grandioso, sublime e imponente con los ayes y uyes el amartelado que dirige a su Dulcinea tiernas endichas?

Y bien, ¿solo la poesía del sentimiento es capaz de despertar los afectos diversos del alma? Si no es así, entonces ¿Qué diferencia habrá entre un ejecutante mediocre que ha hecho llorar a cierto auditorio con la *Serenata* de Braca y un gran artista que ha dejado a su auditorio indiferente y frío, después de haber interpretado con suprema corrección la *sonata Patética* de Beethoven?

Convengamos pues para apreciar debidamente de todas las bellezas de un arte es necesario tener para ello la correspondiente preparación o educación de donde viene que no todos podemos juzgar con acierto por ejemplo, acerca de las inmortales obras de Praxíteles, de Fidias, de Miguel Ángel y del Divino Rafael, de Murillo, etc.

Profesor Fernando Soria, Veracruz, Veracruz Octubre de 1920.

21. “Útiles consejos a mis discípulas veracruzanas”. *El Arte Musical*, 21/XI/1920

Varias veces me han preguntado alguna de ustedes mis amables alumnas, si sería o no conveniente aprender de memoria las piezas que ejecutan al piano, a cuya interrogación he contestado invariablemente en sentido afirmativo. Voy a resumir hoy las razones en que me fundo para recomendar a ustedes las ventajas de dicho procedimiento: Empezaré por observar a ustedes que todos los recitalistas jamás se presentan en público con el ridículo papelito de música a la vista y la razón es bien sencilla, no podrían posesionarse ni sentir, ni interpretar correctamente el pensamiento artístico de la composición musical, por estar pendiente su atención de todos los detalles que contienen los signos caracteres, figuras y dibujos de la escritura. Me objetarán ustedes diciéndome que es un lujo tocar de memoria toda vez que sería posible dominar la lectura correcta a primera vista. ¿Correcta? Si esto fuera cierto, los grandes ejecutantes no tendrían necesidad de estudio previo para presentarse en público. Desconfíen ustedes de los repentistas.

La lectura correcta a primera vista tratándose de piezas muy difíciles, es una verdadera paradoja, pues que aún en los concursos ad hoc, se concede siempre una pasada muda o de visu a las piezas. Pero suponiendo que no lo fuera, se llegaría cuando más en ese caso a la ejecución puramente mecánica, que descarta lo esencial en música que es el sentimiento expresivo. Salvo el caso, en que la obra fuera de conjuntos, en cuyo caso no sería conveniente, me refiero a música seria de grandes proporciones, tocar de memoria, porque entonces habría que mantener unificadas las diversas voluntades de varios ejecutantes y aún así los solistas siempre ejecutan de memoria para hacerlo con más seguridad como sucede en los grandes conciertos.

Muchas personas entre las que se encuentran no poco profesores, reprueban el procedimiento de la memoria en la ejecución musical fundándose en el temor de que el que toca de memoria pueda con facilidad adulterar la exactitud del texto original. Pero ese es un temor infantil una verdadera chiquillada, no teman ustedes la palmeta de la crítica de estos dómines, porque los que tal aconsejan es porque ellos mismos son incapaz de tocar de memoria ya sea por la carencia de buen oído o por que por pereza tengan atrofiada su memoria, porque para un organismo musicalmente delicado, es cosa bien diferente tocar al oído que tocar de memoria, tocar al oído, es tocar al buen tum tum, poniendo y quitando de la propia cosecha y desfigurando las piezas como lo hacen algunos “arregladores” que sobrecargan de floreos las composiciones ajenas o cercenándolas, como quien entra a saco en una plaza conquistada sin reflexionar en un principio elemental de que nadie tiene derecho de adulterar los pensamientos ajenos, ni siquiera sea con el caritativo pretexto de ilustrarlos. Y por esto, aún las mismas leyes amparan el derecho de la propiedad artística. Mientras que tocar de memoria es reproducir con exactitud una composición musical, sin el texto a la vista como cuando en una placa fotográfica quedan grabadas con absoluta fidelidad las imágenes impresionadas con cuyo procedimiento ventajoso quedan iluminadas para el ejecutante una multitud de factores de fracaso, como son la molestia de cargar eternamente el repertorio debajo del brazo, la deficiencia de luz o de vista, la vuelta inoportuna de las hojas de la pieza, etc., etc.

La memoria es sin género de duda susceptible de educación como cualquiera otra facultad del alma humana y aún el gran pianista Hoffman da en su libro titulado “La ejecución pianística” varios consejos de curiosos procesos mentales a los que hay que apelar para el cultivo de la memoria en la ejecución pianística. No abriguen ustedes pues temor alguno, mis queridas discípulas de seguir tocando sus piezas de memoria que esa es una cualidad plausible y no vituperable entre gentes cultas e inteligentes en música, que si alguna persona les provocare discusión sobre este

punto, es que esa persona no busca la verdad y la razón sino solo hacer prevalecer su propio modo de pensar, y en ese caso hay que dejar que cada cual piense como se le antoje, pues como muy bien reza un antiguo proloquio vulgar vale más un necio negando que San Agustín probando.

Profesor Fernando Soria, Veracruz de 1920.

22. “Los Próximos Recitales del gran pianista ruso Lhevinne, en Veracruz”. *El Arte Musical*, 20/III/1921

Todas las personas amantes del divino arte musical en su mas tan alto, noble, sublime y estético concepto en Veracruz, recibirán con verdadero regocijo la buena nueva de los próximos recitales del hipérbole colosal, inmenso, estupendo pianista Ruso Joseph Lhevinne, pues entiendo que es la primera vez que se presenta en este puerto un pianista de la talla de este excelso artista, y aún en la República, poquísimos son los pianistas extranjeros que nos han visitado que han llegado a igualársele. Estamos pues de plácemes y enviamos por ello nuestro aplauso a la progresista casa “Wagner y Levin Sucs”, que es la que no omitiendo esfuerzo alguno, contrató al genial artista, a una gira de propaganda de cultura estética.

Recuerdo que cuando vino por primera vez Lhevinne a la capital de la República hace varios años, produjo una enorme sensación entre los diletantti, especialmente en el gremio estudiantil de iniciados conservatorianos, a tal punto que la noche en que el portentoso artista ejecutó por primera vez en México la grandiosa obra *Islamey* del famoso compositor ruso Balakirev, pieza erizada de grandísimas dificultades en su ejecución, el público tributó a Lhevinne a la salida del teatro, una ovación sin precedente, llevando algunos individuos, entusiasmo rayano en delirio, hasta pretender desenganchar los caballos del vehículo del artista para tirar de él, en prueba de su admiración. Debo hacer constar que este éxito fue conquistado por Lhevinne después de poquísimos días de haber dado en sus recitales el no menos portentoso pianista Joseph Hoffman de fama mundial, ojala que la Casa Wagner, gestionara que figure la mencionada pieza en el programa de los próximos recitales. Joseph Lhevinne, como casi todos los modernos pianistas rusos saturados de los procedimientos de la novísima escuela musical de su patria, llamada de Los Cinco, posee una técnica impecable y una exquisita delicadeza de sentimiento en la interpretación que él sabe oportunamente aquilatar, elevándola hasta la quinta esencia por decirlo así y no dudamos que estas bellísimas cualidades de su dúctil temperamento, constituirán la base del soberbio éxito que auguramos al insigne artista en sus próximos recitales de Veracruz.

Por lo que toca a mi humilde personalidad, no puedo menos que encarecer al numeroso grupo de mis discípulas que no pierda la magnífica oportunidad de oír al maravilloso pianista ruso, tanto por los purísimos goces de verdadero arte que su audición nos proporcionará cuanto por su propio adelanto con tan incomparable modelo. Así mismo, me permito insinuar muy respetuosamente a todos los miembros componentes de la naciente sociedad artística veracruzana Apolo, a la que se me ha hecho el honor de pertenecer a fin de que hagamos la propaganda por todos los medios a nuestro alcance en pro del éxito de esta cultísima manifestación de estética, no en forma de reclame comercial, sino como una de las tendencias que persigue dicha asociación, elevar el gusto artístico en Veracruz, y ¿qué mejor ocasión que la que presentan estos bellos festivales de arte? No terminaré estas mal pergeñadas líneas en hacer también un respetuoso llamado colegas, compañeros, co-profesores, invitándolos a laborar en activa propaganda entre sus alumnas y demás amistades a fin de cooperar al aseguramiento del éxito de los recitales de Lhevinne, dando así carta de naturalización a esta clase de espectáculos en Veracruz, siquiera sea para contrarrestar en cuanto quepa la fatal influencia que en el gusto de nuestro público ejerce ya la vulgar música de los trots, rumbas, danzones, tangos, etc., etc.

Profesor Fernando Soria, Veracruz, marzo de 1921.

23. “Impresiones artísticas”. *El Arte Musical*, 31/I/1922

A mis discípulas veracruzanas para el Arte Musical.

Como complemento a mi anterior artículo referente al movimiento musical metropolitano, durante el próximo pasado mes de enero voy incluirle las últimas notas siguientes, pues he de confesarle mi buen amigo Sr. Mingues que aquel fue cerrado prematuramente, con el deseo de que fueran mis condiscípulas veracruzanas quienes primero conocieran en nuestro país dicho movimiento.

En apoyo de lo que expuse acerca de la gran orquesta de la Unión Filarmónica, adjúntole hoy un recorte en el que encontrará un resumen de los juicios críticos emitidos por los más competentes escritores de toda la prensa capitalina. Adjúntole también otro recorte en que hallará usted la crónica de la suntuosa inauguración del elegante repertorio nacional de los hermanos Garrido, que ha constituido un verdadero suceso musical por ser este establecimiento un nuevo factor transcendental para el progreso del divino arte en nuestra patria, toda vez que en él se nos ofrece a todos los compositores facilidades para la edición de nuestras obras que no se nos brindan en otras casas.

Los Hermanos Garrido han tenido la galantería de obsequiarme una pieza de música impresa editada en sus propios talleres como recuerdo de la inauguración, cuya pieza tengo ahí el placer de enviársela de obsequio a su interesante periódico “El Arte Musical”.

En el hermoso edificio de la Asociación Cristiana de Jóvenes, se efectuó también la semana pasada uno de los conciertos que organiza periódicamente dicha asociación. Éste resultó magnifico por haber figurado en él números de excelente música, tanto para piano como para canto. Pero vámonos aproximando a lo más culminante en el sentido artístico que en materia musical acaeció a finales de la semana pasada. En primer término en orden cronológico debo mencionar el concierto dado por el cuarteto clásico de la Escuela Nacional de Música en el anfiteatro de la preparatoria, principió esta soiré con el cuarteto en La del insigne compositor ruso Borodin, del que hablé en mi crónica anterior a los lectores del Arte Musical, siguiendo después la Sonata Opus 36 de Busoni, el sublime quinteto de Schumann.

El segundo de estos números esta erizado de grandes dificultades para el piano que fueron vencidas con suma limpieza por el pianista Sr. Gunsburg de Alemania. El sábado por la noche se verificó en la sala Wagner un gran concierto en el que tomaron parte los tres más grandes violinistas que tenemos hoy en México, José Rocabrana, Mario Mateo y Sante Lopriori, quienes acompañados por los distinguidos pianistas Sr. Miguel Cortazar y Santos Carlos, interpretaron magistralmente el concierto en Re Menor de Bach, la Sonata Opus 2 de Haendel y el concierto en Fa de Vivaldi, habiendo constituido la audición de tales joyas de arte una intensa impresión estética de elevada cultura.

Por último ayer domingo me encontré verdaderamente perplejo ante la elección de cuatro soberbios programas musicales de gran arte, la matinée recital del pianista Alfonso Marrón en el Teatro Colón, la audición de agrupaciones musicales en la preparatoria dirigida por mi buen amigo el maestro Francisco Nava, concierto en el Teatro Olimpia por la gran orquesta de cien profesores de la Unión Filarmónica con el mismo programa repetido que ya di a conocer a mis lectores del Arte Musical y por último gran concierto de la Orquesta Sinfónica de 75 profesores en el Teatro Abreu a beneficio de la prensa. Me decidí por fin a concurrir a este último por contener en su programa dos grandiosas obras modernas del colosal compositor Ruso Rimsky Korsakoff que me eran absolutamente desconocidas. Dió principio este concierto con el Capricho Español de Rimsky Korsakoff, obra del género netamente imitativo que comienza con una alborada en aire *Allegro* en que dialogan alternativamente flautas, oboes y trompas acompañadas de las arpas en compás binario y de 6 x 8 Insensiblemente por un encadenamiento armónico de acordes que modulan de una manera muy poco “manoseada” por otros compositores y con una riqueza y colorido raro de instrumentación va preparándose el segundo motivo en el que vive y palpita el espíritu de ese

pueblo bullicioso gallego que sus cantos flamencos se entusiasma hasta el delirio de un furioso fandango en el que a través de la sonoridades orquestales persisten las melodías primordiales sostenidas alternativamente por violines y flautas. En el segundo número nos deleitó la incomparable cantante Srita. Elvira González Peña con su dulcísima voz de soprano interpretando la Loreley del famoso Franz Liszt. Es muy extensa la tesitura de la voz de esta cantante y muy bien su timbrada e impostada, sobre todo de un color exquisito y artístico en sus matices. Con el mismo amore y sentimiento cantó enseguida el Volverás del maestro Carrillo. El tercer número fue llenado con el concierto en Mi Menor para violín y orquesta de Mendelssohn, el solista Sante Lopriori absorbió por completo la atención del público que premió su magna labor con un estruendoso aplauso y varias llamadas. Habíamos oído ya en Veracruz a este artista, pero en obras más accesibles y de menos aliento. Hoy y después de varias luchas, es uno de los violinistas mimados más aplaudidos en México. Finalizó este concierto de la Sinfónica en su cuarto y último número con el famosísimo poema sinfónico Sherezade del inmenso compositor ruso ya mencionado Rimski Korsakoff, inspirado en uno de los cuentos de Hofmann de las Mil y Una Noches.

Torturaba mi imaginación para encontrar en mí en alguno de los cien cantos de que se compone la Divina Comedia de Dante o en las nebulosas leyendas de los fríos países escandinavos o en las fantásticas e inverosímiles descripciones de cerebros semi desequilibrados a lo Edgar Poe, alguna forma fantástica por mi metafísica o abstracta que fuera para encontrar la clave, la idea madre, el ethos para poder interpretar cada una de las fantasmagóricas descripciones que encierra esta concepción musical, pero imposible encontrarla convencionalmente en los títulos Simbad el Marino, El Príncipe H, La Princesa K, etc., vine a medio alentarme hasta el pasaje en que Korsakoff describe una fiesta en Bagdad con un ritmo de sabor netamente oriental que acompaña a una melodía de movimiento vivo y de un notabilísimo parecido a baile de Amina de la Opera La Sonámbula de Bellini.

Para esta semana se anuncian ya un concierto de música de cámara que dará el cuarteto clásico Valdés Fraga en el que se ejecutarán obras de Beethoven, de Rubinstein y de Svendsen, también se anuncia un recital de piano que dará el precoz artista niño Guillermo Álvarez, veremos y diremos.

México, D.F. enero 31 de 1922, por Fernando Soria.

24. “Crónicas musicales metropolitanas”. *El Arte Musical*, 1/X/1922

Vini vidi vinci. Esta soberbia y triunfal exclamación es la que con toda justicia debió lanzar la egregia Pianista Italiana María Carreras a raíz de su primer recital de presentación ante el público mexicano, tal fue la subyugación con que dominó desde luego el exigente monstruo de diletantes metropolitanos con su sin igual arte, controlando unánime y favorablemente la opinión de todos los críticos musicales, lo que ya es bastante decir, sobre todo tratándose de la inmensa Pléyade de competitísimos, de iniciados que pululan en esta gran urbe. ¿Me dirá usted mi buen amigo Míngues, que todas mis crónicas musicales solo se componen de una colección de frases laudatorias y elogiosas para todos los artistas a que en ellas me refiero? Es claro que sí, y la razón de esto es obvia, yo no me ocupo en ellas más que de los artistas de fama mundial pues de las mediocridades que se encuentran a granel, no vale la pena hablar.

Y, para que vea usted que en esta capital no incensamos a un ídolo nuevo solo por enarbolar la piqueta para derribar el pedestal de otro ya ido, para convencerle de que aquí casi siempre son duraderas las impresiones de arte verdadero y que no pasan las figuras de los artistas que nos visitan fugazmente como en película sin dejar una onda y dulce impresión como suele quererse, señalándonos como Saturnos que devoramos a nuestros propios hijos, digiriéndolos campantemente sin dedicarles un recuerdo le diré que, a la presentación de María Carreras con este aire distinguidísimo su esbelta y arrogante figura siempre erguida con su porte majestuoso a pesar de no ser ya joven, recordamos todos casi instintivamente a otra gran pianista venezolana, mujer de hermosas formas cuyos esculturales brazos eran el deleite, según se decía, de su anciano maestro en

Austria Leschetitsky, y que nos visitó hace años, Teresa Carreño que fue esposa del célebre pianista alemán Eugenio D'Albert y cosa rara, más de un punto de contacto encontramos entre estas dos grandes artistas en su manera de interpretar a los maestros clásicos.

El programa del primer recital de la pianista romana María Carreras, se compuso en su totalidad de obras de Bach, Beethoven y Chopin, el segundo fue como sigue:

Primera parte

32 variaciones en Do Menor Beethoven

Segunda parte

I Soneto del Petrarca Pace non trovo e non da far guerra

el otro II Io vidi in terra angelici consturmi

III Fantasía quasi sonata apres d'una lectura du Dante

Tercera Parte

a) Ravel: juegos de agua

b) Zadora: Bosquejo Guiso

c) Busoni: Intermezzo

d) Rachmaninoff: Polichinela

e) Saint-Saens: Estudio en forma de Vals

La segunda parte del anterior programa fue de obras exclusivas de Liszt, habiéndonos regalado la Carreras como encore, con el conocidísimo canto de amor del mismo Liszt.

De las obras que compusieron la tercera parte me he sentido perplejo al darme preferencia, no obstante si he de ser franco, confesaré mi predilección por la última, en razón de ser para mi Saint-Saens el compositor moderno que más admiro, como encore final nos deleitó la sin par romana María, con la Rapsodia XII de Liszt, pero, no choteada como muchas veces la hemos oído, sino dignificada, con una exquisita interpretación y una limpieza admirable como ella sola sabe hacerlo.

Ignoro si este segundo recital sea el último que de en México María Carreras, pero si diere otros este usted seguro, señor Mingues de que estará pendiente para transmitirle mis impresiones a su periódico.

Profesor Fernando Soria México, D.F. Septiembre de 1922.

25. “¡Dos horas en el palacio, en el cielo, en la gloria!”. *El Arte Musical*, 8/1/1923

No le parezca estrambótico, mi buen amigo Sr. Mingues el título de ésta... como dijera yo, crónica no lo es, desde el momento en que aquí no pretendo hacer un juicio crítico sobre las obras musicales ejecutadas tan magistralmente por nuestra sin hipérbole soberbia orquesta sinfónica el día 25 de diciembre de 1921 en el Teatro Iris de esta Metrópoli. Diré mejor reseña, pues mi labor se concretará sencillamente a comunicar a usted mis personales impresiones en la audición a que me refiero, principió tan memorable concierto con el *Allegro con fuoco* de la sinfonía en fa menor de nuestro insigne compositor y compatriota Aurelio B. Morales, oído por primera vez por el público de México, desde luego se revela el Sr. Morales un compositor de altos vuelos por la forma clásica de sus motivos, tan sabia y oportunamente reproducidos en diferentes regiones de su obra, a la vez que un profundo conocedor de los efectos bellos de la orquesta, por la seguridad con la que la trata. No obstante sería para mi muy aventurado emitir un juicio acerca de tan hermosa composición, tanto porque es la primera audición que de ella se da, como porque no se nos dio a conocer la obra completa, sino tan solo una de sus partes. Vaya, no obstante la siguiente observación muy personal mía que retiraré luego que conozca más ilustradas opiniones en contra, ¿no le parece al eminente Maestro Carrillo que debiera haber impreso un movimiento tantito más animado ligeramente al aire *Allegro con fuoco* indicado por el autor?

Siguió después en el programa el concierto para Violoncello y orquesta Opus 33 en La Menor del inmortal compositor francés Camilo Saint-Saens, muerto el 16 de diciembre de 1921 en Argel, a la avanzada edad de 86 años, del que ya di a conocer su biografía a mis inolvidables

discípulas veracruzanas en épocas pasadas en este mismo periódico, y, a la verdad, cuánto deseaba que todas ellas, mis queridas discípulas, reunidas en torno a su antiguo y humilde profesor hubiesen gozado de tan selecta audición. Sin tener a la vista el folleto explicativo para la interpretación de este bellissimo concierto, no se porque desde que me enteré de su primer tiempo padecí la obsesión de creer que el ilustre Maestro Saint-Sáenz se inspiró al componerlo en el amor contrariado de un bardo, caracterizado aquí por el violoncello que dialoga desde el principio tierna y dulcísicamente con la orquesta insinuando un motivo melódico sumamente expresivo que es contestado por ésta, a veces en forma imitativa o de canon libre, en movimiento *Allegro non troppo*, terminando el cello varios periodos por medio de cadencias de un gusto exquisito y delicado en las que el solista Sr. Horacio Ávila hizo gala de su dominio técnico en dicho instrumento y derrochando el sentimiento de un verdadero artista.

En el segundo tiempo de este concierto, *Allegretto molto*, el violoncello cambia súbitamente el motivo melódico subrayando otro de compás ternario de carácter campestre y bailable aun más triste y tierno acompañado por la orquesta con sordina y algunos pizzicati, toma enseguida esta melodía iniciada por el cello imitando los oboes, un baile pastoril de zagalas montañasas y haciendo un doloroso contraste con las quejumbrosas melodías del cello, lo que hace concebir desde luego que el bardo ha ido a desahogar sus cuitas y decepciones en la soledad de los campos en la contemplación de la naturaleza.

Viene por último el alegre final que por su brillantes se interpretaría sin duda como un triunfo del protagonista o una apoteosis del amor a no ser por un tinte de melancolía de que quede impregnado el espíritu debido al tono menor que ha dominado en toda la obra y que corrobora mi interpretación sobre el pensamiento que inspiró a Saint-Sáenz este sublime concierto, el amor contrariado de un bardo.

Cerró por fin tan grandioso festival de arte excelso con el sublime oratorio del célebre abate Lorenzo Perossi, compositor contemporáneo que nació en Italia el año de 1872, titulado *La transfiguración de nuestro señor Jesucristo*.

¿Qué pudiera decirle a usted mi excelente amigo acerca de esta monumental obra de ese portentoso compositor? que como Palestrina en su época, es en los actuales tiempos el príncipe de la música religiosa, bien sabe usted que el oratorio es el asunto de un texto bíblico melodramatizado, pues bien, La Transfiguración de Jesucristo del abate Perossi, se inicia en la orquesta por medio de una melodía sencillísima en terceras de carácter uncioso que invita al arrobamiento y que contiene algunas modulaciones al estilo gregoriano como todas las de sabor o forma litúrgica. Imposible me sería en esta corta revistilla reseñarle paso a paso todos los bellísimos detalles que encierra el desarrollo de esta pasmosa concepción musical. Básteme decirle que en el episodio en que entra la masa coral con un formidable tutti, caracterizando al pueblo al presenciar el mandato de Cristo para expulsar el espíritu maligno del cuerpo del infeliz occeso, como reza la leyenda bíblica, un extraño calosfrío recorrió toda mi columna vertebral poniendo en conmoción mi organismo todo. Y qué decirle del pasaje en el que el terceto de voces pinta con formas palestrinianas la sabrosa plática entre Jesús, el Profeta Elías y San Pedro en el Monte Tabor, lástima que el escenario del Teatro Iris, sea incapaz de contener el gran número de ejecutantes, orquesta, coros y solistas que casi podría compararse con la cantidad de concurrentes espectadores del lunetario; también es de deplorarse por idéntico motivo, la substitución del gran órgano por un armonio por grande que éste haya sido, en resumen, la batuta admirable, los artistas consumados artistas, la orquesta ídem, ídem y los coros irreprochables. Estaré pendiente de cualquier manifestación de verdadero arte grande, noble y severo para transmitirles mis impresiones inmediatamente a mis inolvidables ex discípulas veracruzanas, por el amable conducto de su muy interesante periódico “El Arte Musical”, de usted como siempre afmo. Profesor Fernando Soria.

26. **“Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 3/VI/1923**

El principio fundamental de la música italiana es la melodía pura que tiende siempre a expresar la belleza en las formas en analogía con la pintura y la escultura italiana; el ritmo es animado, decidido y sencillo, por lo general los italianos no siempre han hecho caso preferente del carácter de la situación escénica sino que la música se ha referido preferentemente al atractivo de la armonía y melodía, de modo que, en la mayor parte de las óperas italianas, no aludo a todas las actuales, no se determina con precisión la acción trágica o cómica de la situación por la sola música que acompaña a las voces, y aun muchos de los modernos compositores italianos, excepción hecha de Verdi en sus últimas operas y de algunos pocos, se han dedicado generalmente a ese mismo estilo. Más aún la música eclesiástica de procedencia italiana, se ha acomodado a las formas dramáticas, como se observa en las composiciones de Mercadante, de Rossi y de tantos otros con ligerísimas excepciones como ya se ve en el abate Perossi que trata de retornar este género de música al carácter grave y solemne de Palestrina que la distinguió en tiempos pasados de la música profana. De aquí las nuevas disposiciones de su Santidad Benedicto XV, que prohíbe severamente la introducción de música características de óperas y conciertos en los templos, resumiremos reproduciendo lo que dice Blasques de Villacampa, acerca del carácter de la música italiana.

Italia, madre natural de la música moderna se distingue en el género esencialmente melódico en su fraseo, en sus periodos y cadencias y en la forma especial de todas sus composiciones, modelos del arte por luengos años haciendo el propio tiempo de su lenguaje el idioma universal en todo lo que a aquel se refiere.

Por el contrario, Alemania ha hecho de la armonía una verdadera ciencia, produciendo en el género armónico, obras de inestimable valor con lo que ese país demuestra su carácter siempre serio, reposado y profundamente reconcentrado, y efectivamente desde el Siglo XVII que Enrique Schüttz compuso la primera ópera alemana fue formándose un estilo especial de música coral que Martín Lutero supo aprovechar en las Iglesias protestantes, es por esto que Alemania es la que llama más particularmente la atención en lo que al arte musical se refiere y porque ha producido una infinidad de grandes artistas que han compuesto obras magnificas. Ciertamente no hay compositores entre las demás naciones que puedan declararse superiores a los alemanes.

Ya que he esbozado someramente el carácter y tendencias de ambas escuelas, alemana e italiana, me permitiré transcribir no para hacer un juicio crítico sino a título de mera curiosidad y para encarrilar por lo sano el criterio apasionado de los partidarios de una u otra escuela, algo de lo mucho que se ha escrito en pro y en contra de ambas. Seguramente que para tal objeto no tendré necesidad de retrogradar a los tiempos de Gluck y Piccini, en los que los partidarios de uno y de otro se lanzaban denuestos que de nada servían para el verdadero progreso del arte musical.

Únicamente creo que para el fin que me propongo, bastará con reproducir lo que se ha dicho acerca de dos de los más genuinos representantes modernos de las escuelas musicales alemana e italiana, Ricardo Wagner, jefe de la llamada escuela porvenirista y Vicente Bellini, pongamos por caso, en algún tanto reformador de la tradicional escuela italiana.

Respecto a Ricardo Wagner se ha escrito tanto, y tan elogiosamente en todo el mundo, que hasta me parece redundante repetir, lo que ya todos saben de memoria que fue él, gran innovador de la música dramática moderna y bastante en contradicción con lo que hoy se había tenido como música favorita de la mayor parte del público, que él mismo escribía los libretos de sus óperas por ser literato, circunstancia que le da doblemente título de poeta y músico, que ha introducido muchas reformas en la ópera moderna, pretendiendo que la música quede en ella supeditada al texto o situación escénica, es decir, que en gracia a la verdad dramática, la música solo sea imitativa en buenos términos. Todas estas teorías han conducido a los afiliados a tal escuela futurista a caer en un verismo e impresionismo absurdo, por creer como su jefe Wagner, que se podía hacer una fusión perfecta de la música y el drama, perdiendo como dice la escritora mexicana Alba Herrera Y Ogazón, mucho tiempo valiosísimo tratando de probar su tesis, cuyo extravagante y descabellado

sueño, agrega en otro lugar, de media docena de cerebros enloquecidos por la doctrina Wagneriana, ha acabado por confundir a los artistas respecto de las demarcaciones que separan un arte del otro.

Hablaremos ahora de Vicente Bellini, cuya labor aparece bien definido, por lo que enseguida dice Julio Nombela: Vicente Bellini, no es posible recordar este nombre sin experimentar un vago sentimiento de entusiasmo y de pesar, su vida perpetuada en sus obras es la vida del genio, que lucha....alcanza la victoria por un instante y sucumbe; si su temprana muerte no nos lo hubiera arrebatado al arte, quién sabe hasta donde hubiera podido llegar en el que en sus composiciones ha dejado obras maestras para los artistas, sublimes para el público, eternas para su fama y que tan joven todavía pudo comprender y expresar todas las pasiones, todos los sentimientos; *Norma, Beatrice di Tenda, la Straniera, il Pirata, Montecchie*

Continuará....

27. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 10/VI/1923

(Continúa)

I Capuleti, I Puritani, Sonnambula son óperas que vivirán eternamente, por lo que son el lenguaje del alma y del corazón, comprensible a todas las generaciones.

“Rossini a fet l’amour, Bellini ama”, ha dicho un crítico francés y esta frase que caracteriza completamente a los dos grandes compositores italianos viene en apoyo de nuestra precedente afirmación. Bellini ha escrito para todos los que sienten sus cantos se escuchan con recogimiento se graban en la memoria y al oírlos de nuevo se experimentan en el alma inefables dulzuras acompañadas de recuerdos tristísimos. Por eso cuando se cantan óperas de Bellini, siempre parecen nuevas, siempre despiertan las mismas emociones porque éste apartándose con ellas de las rancias preocupaciones de escuela sin olvidarse de la naturaleza, reunió a los cantos más tiernos y apasionados, la sencillez poética de los detalles en poemas bellísimos por su acción, por sus personajes y hasta por los lugares donde transcurrían. El erudito escritor musical Rafael Michiana dice en su precioso libro *Discantes y Contrapuntos*, lo siguiente en defensa de Bellini, a pesar de ser gran admirador de Wagner: Bellini el insigne artista italiano, tan digno de admiración ha sido más juzgado por la crítica ignorante y la pedantería de bajo cuño e injustamente olvidado. El público guiado por la moda, rinde tributo a los fieles de día dejando olvidado a los Dioses que antes adoró, los eruditos a la veleta que tanto abunda en música, desprecian el arte del pasado, sin ver que sirve de base y fundamento al arte del presente y la incultura general confundiendo las especies de modo lamentable, envuelve en un mismo o propio lo bueno y lo malo del arte italiano, conviene pues poner en evidencia que en la escuela italiana, si los procedimientos fueron equivocados y merecedores de censura, la materia prima, es decir la melodía, fue casi siempre insuperable, páginas existen de Rossini, Donizzetti y Bellini, para no citar más que a estos tres maestros que en la expresión y el sentimiento, fin supremo del arte, son inimitable.

Tatuemi buoni versi e io faccio bona música (si me dan buenas letras yo hago buena música) decía con frecuencia Bellini y esta es una declaración que encierra no solo un verdadero manifiesto estético sino una censura de aquel arte italiano ligero y frívolo en el que él mismo se había educado.

El mismo Wagner tan duro y despiadado en sus críticas, expresa su admiración por la invención melódica de Bellini que estudia y analiza con cariñoso cuidado, el manifiesto que escribió justificando la elección de *Norma* para la representación de su beneficio en el Teatro de Riga es prueba más que suficiente.

Algunas veces llego a creer que en el lenguaje de los sonidos como en el de las palabras, no existe más que forma precisa y justa para expresar un pensamiento o un afecto del alma y éste parecer se afirma siempre que escucho el maravilloso final de la *Norma* del que precede sin genero alguno de duda, la inimitable muerte de Isolda, conclusión del portentoso Tristán de Ricardo

Wagner. Ambas heroínas sufren de idéntico mal, desesperación de amor, ambas heroínas por amor han sido culpables, ambas heroínas buscan en la muerte el consuelo a sus dolores y ambas heroínas, como parece natural, hablan un mismo idioma, se expresan de igual modo.

El esquema melódico una frase que desciende para remontarse al punto de partida es muy semejante, la progresión cromática ascendente es característica en ambas composiciones, la tonalidad similar cargada de sostenidos Mi mayor y Si menor y el ambiente sentimental el Pathos, permítaseme la palabra, idéntico.

No quiero con esta especie de paralelo, aquí entra el partidismo, disminuir el genio de Wagner, sino señalar la extraordinaria clarividencia de Bellini que fue el primero en dar con la forma perfecta de expresión de un afecto patético con la idea madre empleando un concepto profundo de Goethe que utilizó más tarde el Titán de Bayreuth para escribir su creación maravillosa.

Ha habido quien ha acusado al músico de Catania, a propósito de la partitura de Norma de haber imitado a Beethoven, la influencia del coloso es visible en esta ópera italiana, pero lejos de constituir un defecto, constituye a mi modo de ver, un mérito y no pequeño solo como las inteligencias obtusas persisten en seguir el camino emprendido aunque vean que existen otros mejores. Mozart comenzó imitando a Pergolesi y apenas conoció música de Bach, se puso a imitar al gran maestro, Beethoven se pasó los primeros años de su vida siguiendo las huellas de Haydn y de Mozart, Wagner no se comprendería sin la existencia de Beethoven y Weber de quienes proceden. Además en ciertas ocasiones saber comprender vale casi tanto como saber crear y todo el mundo seguía servilmente a Rossini hasta compositores alemanes como Meyerbeer. Bellini fue el único que pretendió seguir los modelos dados por el autor de Fidelio y esto habla muy alto a favor del glorioso artista, la evolución iniciada en Norma, se acentúa. El maestro prosigue buscando la verdad, modifica su estilo y Los Puritanos señala el principio

Continuará

28. “Antagonismos entre las 2 escuelas musicales Alemana e italiana. Fragmentos de un libro inédito escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 17/VI/1923

De algo que la muerte le impidió continuar y realizar, esta ópera ya no pertenece al arte antiguo italiano ni a la escuela Rossiniana, es algo nuevo que se deja entrever, algo nuevo que no llegó a su florecimiento definitivo, lástima grande para la música. Como Pergolesi, como Rafael Sancio, Bellini murió en los comienzos de la vida, cuando apenas estaba maduro para el arte, se diría que la providencia envidiosa de los mortales no quiso más que dejarnos oler la flor reservándose para ella saborear el fruto, por lo que antecede se deduce que el gran Verdi comprendiendo que Rossini, Donizetti y sobre todo Bellini habían sido los primeros melodistas del mundo, buscó otro camino en sus últimas composiciones para subir a la cumbre de la inmortalidad. Antes de seguir adelante, no me parece ocioso repetir lo que ya antes dijimos, que el carácter distintivo de la música italiana consiste en la preeminencia que la melodía y el canto tienen sobre la armonía, persiguiendo siempre los italianos con sus composiciones la más alta y noble expresión de los sentimientos del alma, teniendo en cuenta que cuando el arte se emplea en la expresión de sentimientos se halla en su propio y natural terreno y solo excepcionalmente puede emplearse en ideas que se dirijan más a la mente que al corazón, como ha dicho muy bien un competente crítico.

La música en sus relaciones con el entendimiento es el aspecto más pobre, bajo el cual puede ser considerada, dice Uriarte, por la obra, razón de que es un arte eminentemente afectivo y sus medios de expresión nos llevan directamente al corazón, al paso que conducen difícilmente al entendimiento, pues si la música es arte afectivo por excelencia, una vez privado de la expresión o manifestación del sentimiento queda reducida al mero cálculo o sonidos combinados con arte e ingenio que solo pueden apreciar la inteligencia.

El maestro Don Melesio Morales notable músico mexicano, que nos hizo lo que muchos críticos noveles compatriotas que han puesto en sus manos sacrílegas sobre algunas obras de los grandes maestros italianos con el dañado y exclusivo objeto de encontrar los defectos para luego hablar despectivamente de la música italiana como es hoy de moda, decía que ciertos porveniristas no quieren pasar por esta máxima “la música que no llega al corazón, es puro ruido y tiene que nadar en un mar de excentricidades”. Doing ha dicho de estos sacrifican el ideal de la música a efecto brutal y material. A este respecto Giuseppe Verdi, digno jefe y representante de la escuela musical italiana moderna, fundado sin duda en las clásicas tradiciones del arte de su patria, dijo al gran cantante, actor Maurell, a propósito de la interpretación de su ópera Falstaff, las siguientes notables palabras que vienen de molde en apoyo de las anteriores ideas: “El predominio de la tendencia reflexiva en el arte es un signo de decadencia o en otros términos, cuando el arte intenta convertirse en ciencia resulta un trabajo híbrido que no es ni arte ni ciencia”.

Otto von Leichtsner historiador alemán, comentado por el gran literato español el sabio Don Marcelino Menéndez Pelayo dice: “con la música italiana sucede lo que con la escultura de los antiguos griegos, es decir, que es eternamente bella, igual de eternamente a su elevado pedestal, tras de reinados efímeros de escuelas, productos de cálculos más que de corazón”. “La música italiana es eternamente bella porque refleja mejor que ninguna los sentimientos que conmueven al corazón humano. No sucede lo mismo, agrega más adelante, con la música del porvenir pues los que a tal escuela rinden culto al error estético de dar a la música un carácter perfectamente determinado error que Wagner llevó al máximo extremo y que ha conducido a todos los de su escuela a exageraciones singulares tales como una instrumentación excesivamente ruidosa y un deseo demasiado manifiesto de parecer originales”. Álvaro Arciniega dice sabiamente en un interesante artículo: “Hemos llegado a una época en la que toda preocupación parece residir no en la melodía ni en sus medios de expresión, sino sobre todo en el sujeto de la obra. El deseo de dar al arte de los sonidos ambiente nuevo parece haber llegado a su máximo. Semejante tendencia comenzó por la polifonía exagerada, después se llegó al abuso de las disonancias para dar en las descripciones más fantásticas hasta febriles dentro de ese caos de la originalidad después de tanta novedad, más o menos fructífera y percatados tal vez por la inminente caída en lo que Amiel se adelantó llamar música loca se ha llegado a dar vida y color a elementos primitivos. Por esto sin dudo Uriarte dice: “Señores modernistas un poco más de respeto, no tan solo a la escuela sino a las leyes tradicionales fundadas en nuestra constitución orgánica, basta ya de armonía imitativa y de querer hacer de genios y de aspirar incesantemente a un porvenir que por las trazas va a ser el caos de la armonía, la legitimación como acorde de toda simultaneidad de sonidos”. Y esto mismo es lo que hacía exclamar al genial compositor Rossini, cuando oía música de la escuela científica nueva, “esta música es Wagneriana, lo que los locos llaman música del porvenir”, que a su vez el chispeante poeta J. Jackson de Jean se haya expresado de la música de Wagner Jefe de la escuela del porvenir de la siguiente manera:

Continuará...

29. “Antagonismo entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito, escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 24VI/1923

Continúa....

I
Lujos de composición,
equilibrios y armonía
y no hay una melodía
que no llegue al corazón.

II

Sin hipócritas rubores
declaro mi incompetencia,
la música como ciencia
no me resulta señores.

III

Hay que sentir sin pensar,
sin que una composición
necesite explicación
de lo que quiere expresar.

Un ilustrado crítico mexicano, que ha de ser por cierto muy devoto de los científicos Wagnerianos, defendiendo en estilo caustico la música italiana contra la tendencia anárquica futurista dice:

“Eso de sentir sin saber porque se siente, es muy primitivo y salvaje. Cuando el artista nos pinte con sonidos las meditaciones de Kepler, Newton, persiguiendo las leyes de la gravitación universal y el descubrimiento del famoso binomio, entonces tendremos óperas.

Cuando al recital olímpico se opondan las enseñanzas socráticas epicúreas, los discursos de Gissot de historia y las teorías de Lombroso y Parofallo, sobre psicología y terminismo, entonces tendremos música, si no celestial, si defectiva.

Hay que estar por la descripción y la imitación, esta última sobre todo.

Debe seguirse la corriente, un itinerario para el agente como en ferrocarril, la letra, una brújula para el compositor, la letra, un asunto serio y compacto, denominado en toda la obra y con tanta letra, el asunto u ópera podrá no resultar musical, pero si de fijo tiene que resultar literario, y aunque el público se fastidie soberanamente con tanta literatura, no importa, la letra con sangre entra.”

De todo lo anterior, hay que deducir pues, que si la escuela italiana ha adolecido de algunos defectos, la Alemana, no ha carecido de ellos, siendo la principal la extravagancia de Gluck, Wagner y Berlioz y sus adeptos, de exigir que, para que la música sea expresiva, ha de ser imitativa. La música expresiva dice Guardiola Valero, revela al exterior los sentimientos que dominan el fuero interno del hombre, mientras que la música imitativa, pretende reproducir el mundo exterior a él, la música debe expresar lo que hay en el fondo del alma, lo que no se ve ni se comprende de otra manera, la forma más pura e inmortal de las ideas, aquella vaga reminiscencia de divinidad y del infinito.

Sobre este mismo asunto dice Hanslick, exceptuando determinadas intenciones descriptivas, un compositor no ha podido nunca emplear las voces de la naturaleza para fines realmente musicales, todas ellas juntas no llegarían a formar una melodía. También el ya citado Arciniega, dice refiriéndose a la música imitativa, que tanto ha apasionado a los Wagnerianos: " la estética musical ha marcado un límite a la música descriptiva, del cual no podrá evadirse por mucho que se esfuerce, la música será siempre lo que ha sido, arte del sentimiento, no será nunca lo que no pueda ser: arte representativo de imágenes reales". Admitamos lo que Engel llamó la imitación de la impresión, pero no vayamos más lejos porque sería temerario, y aún así y todo, la imitación resultara muchas veces obscura, ya que los objetos no impresionan a todos del mismo modo ni son exteriorizados de la misma manera.

La música más que describir, lo que hace es expresar, es decir, más que la representación de elementos objetivos, llega a poner de manifiesto los elementos objetivos, de tal modo, que el verdadero artista comunica siempre a su obra la expresión exacta de sus sentimientos personales.

Esa exigencia por la imitación, condujo sin duda a Wagner a apelar al famoso procedimiento descriptivo del Leitmotiv para poder pintar o caracterizar los diversos personajes e ideas culminantes de sus obras musicales.

Mario Rosso Deluna, admirador de Wagner dice: “Bien en contra de lo que el mundo cree, Wagner el filosofo aún vence al músico porque de que este ultimo sea como lo prueba la magna obra

literaria de Wagner, obra a que en vano se pretende eclipsar con la música a la que el propio Wagner consideró siempre esclava de la idea, ECCE ANCILLA DOMINI, que en la anunciación se dice, y tan cierto es esto que la vocación primitiva del futuro reformador del drama lírico fue literaria no musical.”

El competente crítico mexicano que ya antes cité, dice en otro lugar:

“Exigen los wagnerianos científicos que la ópera se ha de hacer con caracteres y situaciones, muy bien, pero ¿dónde han de buscarse esos caracteres y situaciones, en la vida real? entonces no son operas las de Wagner construidas en la región de las nieblas de las leyendas germánicas y casi metafísicas por extremo.

Continuará...

30. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito, escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 1/VII/1923

...en la Región de lo mitológico o fantástico? entonces no son operas las de Verdi, traductor no siempre correcto pero siempre inspirado y fiel de las pasiones humanas, ¿en ambas regiones qué criterio tendremos entonces, por discernir sobre la justicia de los caracteres y el valor de las situaciones?

Desde el momento en que el drama lírico es un despropósito, filosóficamente hablando por más que sea un bellísimo despropósito ¿cómo ha de componérselas el músico al escribir de la vida cantada, cuando de ella no tenemos un modelo en la naturaleza? Los dramas cantados han sido, son y serán inverosímiles y si se les pide mucha filosofía acabaremos por el canto hablado u *homeopático* y luego por suprimir la orquesta.

Esto es lo que nunca podrán explicar los científicos porveniristas. Un drama musical sin música ni músicos y filosófico de cabo a rabo. Se pretende que la escena ha de tener su perspectiva especial, se exige ante todo no crear ideas y pasiones cuanto concebir personajes y situaciones, y bien personajes sin ideas y situaciones sin pasión no las concibe ni menos da a luz, no digo el pobre de Mozart, sino el insigne Wagner, pero que yo no lo entienda, es una probabilidad de que ello es muy bueno porque no se hizo la miel para bocas profanas.

Entrando en otro orden de consideraciones, el gran artista, musicógrafo y crítico, Igor Stravinsky, expone de la música de Wagner lo siguiente:

“No hay forma musical en Wagner, esclavizó él la forma del texto, cuando es precisamente lo contrario lo que debe hacerse. Por sus reiteradas consideraciones a la leyenda, se vio obligado a recurrir para mantener en pie la forma, a procedimientos eternamente modulativos.”

Monsieur Félix Clement dice: “La mayor parte de la música de Wagner es una polifonía que procede más de la acústica que del arte sublime hablado, por Haydn, Mozart y Beethoven, en otros términos es una concepción babilónica, que solo es grandiosa y potente por su masa, pero que no hará olvidar las obras inminentes de nuestros grandes maestros, como tampoco los monumentos monstruosos de elefanta de Camboya, apartan de nuestra admiración de las serenas bellezas del Partenón y de la majestuosa y armoniosa arquitectura de nuestras catedrales góticas y, en realidad, agregan los italianófilos que a nadie se oculta que el éxito de las operas de Wagner no consiste precisamente en la belleza propia y genuina de su música, sino que la confía y espera todo de la bondad y fama de los artistas que han de interpretarlas pues la deslumbradora fascinación de su *Mise en scène*, de su aparatoso lujo de atrezzo, de la sugestiva estruendosa instrumentación y de mil otros detalles accesorios que, si bien contribuyen a la belleza del conjunto estético, no obstante no son ellos de por sí, la belleza misma, y ¿es a esto, a lo que los científicos futuristas han dado en llamar la verdad del arte, calificando todo lo demás de puras mentirijillas musicales, por benevolencia graciosas, solo cuando se trata de Rossini, Donizzetti, Bellini u otro compositor así

por el estilo? Juzgada la música de la escuela Wagneriana bajo otro aspecto dicen algunos germanófilos, no resulta romántica como lo sostienen sus prosélitos, sino netamente realista o materialista. Véase, Wagner discípulo del filósofo ateo de Schopenhauer - dice F. Clement- ha pretendido asociar el arte musical a teorías humanitarias empleando la grandiosa epopeya alemana en la destrucción de la idea divina como lo intenta en la apoteosis del *Crepúsculo de los Dioses* que es la caída y desaparición de los dioses, el derrumbamiento del Walhalla y el reinado de la humanidad sobre sus ruinas.

Wagner en la Valquiria presenta como naturales los amores incestuosos de Sigmundo y Siglinda que forman la trama de esta parte de la tetralogía y que son el producto de la promiscuidad lúbrica entre el Dios Wotan y una simple mortal para poder robar el anillo de los nibelungos, Wagner en Tannhauser hace gala de escenas de color realistas muy subido. Wagner en fin, da una asquerosa definición de la palabra música diciendo que, como es mujer, debe sacrificarse y entregarse al poema o en otros términos, el compositor debe eclipsarse ante el libretista. Ni como podría ser de otro modo, dicen algunos enemigos de Wagner, cuando éste en su vida íntima siempre profesó una moral nada edificante, pues después de casado legalmente sostuvo relaciones adulterinas con Matilde Wesendonck y después a pesar de sus mismas aficiones, fue tentado por el espíritu maligno que le sedujo hasta emprender peligrosa aventura atormentado por el deseo de la mujer de su prójimo, esto era según Rosso Deluna, una hija ilegítima del famoso pianista Franz Liszt y de la condesa d'Agoult. Habíase desposado en 1857 con el gran compositor de música Hans Von Bulow, 7 años después de su casamiento, aquella mujer llamada Cósima abandonó el domicilio conyugal para unirse con Ricardo Wagner, que también se hallaba casado, de esta unión tuvo con Cósima 2 hijas y un hijo, Sigfrido que ha resultado un mediocre compositor y director de orquesta a quien su madre idolatra hasta rayar en debilidad.

Continuará...

31. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito escrito por el Prof. Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 8/VII/1923

Sigfrido por su parte también se considera un Dios sin semejante, el único músico, el exclusivo Wagner.

Ha reñido Sigfrido con su cuñado y quiso negar a su hermana participación en la herencia, alegando que es hija adulterina, la madre cedió a las insinuaciones del soberbio descendiente de Wagner y se prestó a comparecer ante los tribunales declarando paladinamente su adulterio.

He aquí, dicen los enemigos de Wagner que el Becerro de Oro, que los porveniristas inciensan en su meca, Bayreuth solo por haber sido buen sinfonista y por haber trasplantado del templo al teatro la música sagrada y solemne, por cuya audacia ya el índice romano anda inquieto por incluirlo en el número de los herejes.

No es esto una requisitoria contra la música Wagneriana, pero en honor a la verdad, debemos hacer constar lo que dice Camilo Monclair, que por lo menos en Francia paralelamente a la evolución teatral se produjeron fenómenos considerables que revelaron la voluntad unánime de dejar que la música dominara a los asuntos, en vez de hacer de ella como quiso Wagner, una sierva de las ideas dramáticas y filosóficas.

Algunos críticos porveniristas Wagnerianos aseguran despectivamente que ya las melodías de Bellini que sirvieron para arrullar a nuestros abuelos (sic) “resultan en la actualidad soporíferas e insulsas”. Y bien, ¿qué melodías muestran ellos superiores y más expresivas a las del tierno y apasionado cantor de Catania? Confieso, como todo el mundo, que Bellini descuido un poco la orquestación, pero en cambio nos legó cantos sublimes que hablan a lo más íntimo del alma.

Camilo Saint-Saëns dice que comparando a Wagner con Mozart lo siguiente que muy bien pudiéramos aplicar a Bellini: “El árbol de mil hojas, Wagner, puede oponerse a la tempestad del

tiempo, pero ¿qué queda de una flor, de una ala de mariposa, Mozart o Bellini, cuando han sido estrujadas brutalmente?

El tantas veces citado crítico mexicano dice a este propósito: “En cuestión de cronología, obras de Meyerbeer empiezan a perder prestigio y parecer incoloras y pálidas, comparadas con las colosales composiciones de Wagner y de Verdi nuevo, las mismas obras instrumentales del inmortal Beethoven, inimitables e insuperables por su estructura, no pueden tener el colorido de las de Saint-Saëns por que la instrumentación se ha enriquecido, se ha ensanchado el arte de matizar los timbres y el público que ha refinado su sensibilidad, exige para convencerse otras masas y otros recursos fónicos, y si hoy, con todos esos elementos y el poderoso auxiliar de la crítica en obras de Wagner y de Verdi, notamos impasables defectos de verosimilitud de estilografía y estética, debido a lo inobservancia de las reglas fijadas por el gusto de la época, al canto declamado y vemos sacrificar la corrección escénica a la música, a veces un tanto metafísica, digamos así, de estos, ¿porqué no explicarse que en tiempos atrás como los de Rossini, Donizetti y Bellini, se dejaron dominar los compositores por las circunstancias que los rodeaban? Aún el mismo Wagner en Tannhäuser nos obsequia en la escena de los Bardos disertando kilométrica y cansadamente sobre el amor, son una parodia de *meeting* de americanistas. No obstante, a otros compositores anteriores especialmente italianos, no les perdonan los -soie dicent- científicos Wagnerianos, cualquiera deficiencias, sin considerar que ellas sean el efecto de la época en las que las obras se compusieron y del gusto que las inspiró, sino que son el producto de la impotencia e ineptitud de sus autores, (pero estas son acusaciones sin fundamentos, sin criterio y fallas de imparcialidad y de conocimientos).

Un sesudo escritor nos dice lo siguiente respecto a la crítica musical:

“Para hacer un juicio exacto y severo de toda composición, es preciso:

Primero.- Ver qué intención se ha llevado el compositor y cuáles han sido sus propósitos.

Segundo.- Ver si ha conseguido su objeto y de que medios se ha valido para ello, y

Tercero.- Ver si tanto la idea o intención, como los medios para conseguirla, son dignos del arte y corresponden al fin que se propuso el autor.”

De manera que para juzgar a Bellini, hay que colocarse en su época, que considerar los móviles que le hayan impulsado a producirse, cómo lo hizo, etc, etc.

Pues bien, en tiempos de Bellini, empezaba ya a desbordarse como lo ha dicho alguien “ese torrente de ruido atronador que inunda las orquestas” y que aun se escuchan en nuestros días, comenzaban a derrochase esos efectos fuertes de instrumentación que ahogan las voces y Bellini queriendo volver la música a su primitiva sencillez, juzgó conseguirlo, tratando de desarrollar especialmente las pasiones que conmueven el corazón humano, por comprender que así imitaría mejor a la naturaleza. Creo que en gracia de esto, bien pueden dispensársele algunos defectillos de los que no han estado exentos todos los más grandes maestros.

Juan Jacobo Rousseau, célebre filósofo francés que dotó al arte de un precioso diccionario, era músico también y conforme a sus ideas reformativas de sus obras, no considera la armonía sino la melodía como principio fundamental de la música porque la melodía nos viene inmediatamente de la naturaleza y es la inmediata expresión de los sentidos, como el...

Continuará....

32. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales, Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito, escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 15/VII/1923

...lenguaje.

El contrapunto no tiene que ver nada con esto, dice, sino que es inversión de los hombres refinados y tal vez corrompidos y ciertamente sin armonía puede haber música, no así sin ritmo y melodía.

No es difícil comprender esta verdad porque el ritmo lo tenemos paso medurado del hombre, en el de los animales y aun el uso de varios instrumentos de los obreros, como entre los herreros, tejedores, navegantes, etc.

La melodía se encuentra bien pronunciada en el canto de las aves y en los innumerables ruidos que se producen en la naturaleza, como en el silbido del cierzo entre las hendiduras de las cañas que dijera los poetas, mientras que la armonía no es más que un accidente de la música y no una parte esencial e integrante, y que en la música tal como la practicamos en la actualidad, se necesitan sonidos acordes que acompañen, para que la composición sea más perfecta.

No es una prueba de que en tesis general sea indispensable la armonía, la prueba de esto es que la mayor parte de las naciones antiguas, tuvieron su música sin tener conocimiento de la ciencia armónica, pues como dice Felipe Pedrell, los antiguos conocieron la diafonía o discanto, armonía rudimentaria a dos partes, pero no la actual combinación de acordes. ¿Por qué pues los soie dicents científicos de la escuela armónica realista Wagneriana, se ensañan contra la escuela italiana que tiene por base la melodía pura, fundamento que la misma naturaleza dio a la música? ¿Por qué los músicos italianóforos se burlan de esta música como demasiado primitiva e infantil? Ya, ya verán estos que llegará el día en que cansados de perseguir la meta del ideal del arte por ese camino de ruidos y agotados todos los procesos efectistas, tendrán que volver a buscar en esa sencillez primitiva e infantil tan motejada hoy por ellos. Es la historia de la humanidad, andar y desandar, a veces el mismo camino como lo asienta el axioma conocido NIHIL SUB SOLE NOVUM, ya a este respecto algunos músicos proponen que, en la ciencia de la armonía actual prevalezca el sistema antiguo de los tonos o modos gregorianos (El maestro Julián Carrillo, *Pláticas Musicales*), lo cual confirma que lo que el ilustre compositor Verdi, tuvo razón cuando dijo: “Tomate al antiguo e será un progreso”, porque como dicen otros, no todo lo nuevo es bueno, ni todo lo viejo es malo, y lo digo no porque yo esté aterrado a rancias preocupaciones escolásticas sino por que como dice nuestro sabio filósofo mexicano Don Antonio Caso, “La música como la pintura y la poesía actuales, no saben ya de las ingenuidades purísimas que hicieron el encanto de nuestros mayores”.

La diafanidad armoniosa ha desaparecido para ceder su puesto a la expresión estética contemporánea, eléctricamente cargada de ideas como las nubes tempestuosas de relámpagos. Pero la actitud de nuestra conciencia artística no entraña un progreso, progresar significa ir hacia adelante y adelante no está en ninguna parte.

La evolución artística es cíclica, su principio es su fin. Cuando más nos alejamos del hieratismo simbólico más cerca estamos en él. Acaso mañana surja otra generación de artistas más sabios y ecuanímenes. El retorno de las formas artísticas es uno de los misterios más hondos del alma humana y de la civilización. ¿Por qué pues aprisionar el arte obligándolo a seguir exclusivamente el tortuoso sendero Wagneriano futurista que pocas veces conducirá a los dinteles del sentimiento? ¿Por qué tornar en ciencia lo que debe ser puro arte? He aquí porque los soñadores neuróticos italianos no transigen con los calculistas de la pseudo escuela del porvenir. Yo creo con toda seguridad que son pocos los prosélitos de buena fe de tal escuela, pues los más son arrastrados por la corriente de la novelaría *a la moda*, tanto es así, que cuando se les hace palpar los defectos de su escuela, no responden más que parapetándose detrás las egoístas críticas de Berlioz:

“sería una desgracia que ciertas obras fueran comprendidas por ciertas gentes”, que no por ser de Berlioz dejan de pugnar abiertamente contra la tendencias de todas las artes y ciencias modernas, cuyo principio es la libertad bajo el punto de vista de la expansión sin trabas de ningún género entre todas las masas sociales sin exclusión de clases.

No es ya la música actual lo que la alquimia en los tiempos antiguos, que solo se aprendía en los tenebrosos antros de las sombras por algunos adeptos cuya misteriosa clave consistía en la iniciación de signos geométricos y cabalísticos para descifrar los pro grifos de esas misteriosas inscripciones.

Haré observar pues como consecuencia de todo lo antes dicho que todo verdadero artista músico de sano e ilustrado criterio haría mal en inclinarse y menos afiliarse a una u otra escuela pues en mi concepto, siendo única la belleza, las obras maestras que se han producido y que se

produzcan en cualquier país, no son más que diversas manifestaciones o formas de esa belleza única, en consonancia con la estética dominante en las diferentes épocas y naciones en que tales obras se produjeron, sin conferir estas circunstancias derecho alguno para conceptuar superiores, unos artistas genios o no, a otros porque como dice nuestro filósofo mexicano ya citado Don Antonio Caso: “El progreso artístico es una estupenda mentira” y en otro lugar agrega: “En arte las escuelas son decadencias o imperfecciones escolásticas, no más el genio tiene razón, no se equivoca nunca”.

Monsieur Fr. Fétis el gran musicógrafo belga ha dicho lo siguiente que viene de molde a este propósito: “Es preciso la ciencia dicen unos, es necesaria la gracia sobre todo, dicen otros, me agradan lo brillante y los rasgos con notas rápidas, ¡yo los detesto! ¡Viva la música sabia y pura de Haydn! ¡No, viva la pasión penetrante de Mozart! ¡Ah, no! ¡Viva el numen original de Beethoven!, ¿qué significa todo esto? Si quiere decir que cada uno de estos grandes artistas abriendo los nuevos caminos hayan tenido más o menos méritos los unos que los otros y porque uno ha llegado al último y ha hecho cosas de las cuales no se conocía la necesidad antes, es preciso concluir de esto que el que solo haya conocido el objeto verdadero del arte, ¿no queréis más que un género os hostigareis muy pronto con lo que desde luego haya causado vuestras delicias? Otra cosa nueva llegará que haga olvidar nuestras afecciones.

Continuará.....

33. “Antagonismos entre las dos escuelas musicales Alemana e Italiana. Fragmentos de un libro inédito escrito por el Profesor Fernando Soria”. *El Arte Musical*, 22/VII/1923

Y de esta manera el Arte musical vendrá a ser como Saturno que devoraba a sus propios hijos, marchando sin cesar hacia un objeto que jamás se alcanzará, se perderá sin agradecimiento el recuerdo de las rutas que se han seguido, etc, etc.

Rindamos pues pleno homenaje a Wagner, ese gran reformador del drama lirico y decartemos de sus obras todo lo que nos convence en gracia de las esplendidas bellezas que encierra su inmortal labor artística; no obstante, de proclamar que su música llamada del porvenir sea superior a la melódica italiana de Bellini, así como también haríamos mal en declarar, por más que muchos lo aseguran, superior a la de Wagner, la novísima música de la escuela innovadora futurista de Debussy y la del último Strauss, la que empieza ya a resfriar en el público su entusiasmo por el famoso compositor Wagner.

Nuestra insigne compatriota la escritora Alba Herrera y Ogazón, distinguida profesora de reconocida competencia en asuntos de crítica musical, partidaria de todo lo que trascienda a música alemana como la mayor parte de los modernos músicos mexicanos, al tratar del verismo de la escuela e impresionismo futurista, estruendosista en literatura, en su interesante libro “Puntos de Vista” dice que Ricardo Strauss ha exagerado su crudo realismo, a tal punto que en cada una de sus obras más representativas obliga a la orquesta a tocar simultáneamente en 3 tonalidades antagónicas. Que en su ópera Don Quijote, lleva la temeridad hasta producir los balidos de los borregos y el crujir de los molinos de viento; que en un pasaje de su Heldenleben amontonó tal cúmulo de disonancias con el fin premeditado de helar la sangre de sus oyentes que hizo exclamar a un crítico: “Se puede asegurar que una expresión semejante no se había oído desde que los ictiosaurios rugieron entre las hierbas vaporizantes del joven planeta o desde que el hombre prehistorico combatió entre alaridos salvajes en un tumulto sin nombre”; que en un pasaje de su ópera “Salomé” el Tetrarca canta en un tono muy diferente del tono del que lleva la orquesta, que así mismo en la escena de la procesión de su opera Electra, la música describe hasta la respiración afanosa de los sacerdotes y los vacilantes pasos de las víctimas, etc., etc. Y sin embargo, después de haber colgado la escritora Ogazón este sambenito al cuello de Strauss, más adelante lo absuelve y se

reconcilia con él, pues dice: “Cuando se recuerda que no ha habido un solo innovador genial, cuyos trabajos no hayan sido acogidos por la feroz incredulidad de sus contemporáneos, ¿no ocurre la inquietante sospecha de que esa historia puede seguir repitiéndose indefinidamente?” Mas lo grave está en que al juzgar esta escritora en el mismo libro al innovador Claudio Debussy y de achacarle los mismos defectos que a su colega Strauss, a ese sí, con extraña lógica no le perdona porque dice que “su música no puede tener trascendencia, al lado de obras de positiva importancia y solidez. “Son marañas” dice, “de sonidos inextricables y tediosas, sin ninguna significación”, pero, al fin de cuentas no preguntamos ¿Porqué se absuelve a Strauss y se condena a Debussy?

¿Acaso por ser el 1º alemán y el 2º francés? Convengo en que hay que conservar gratitud al país en donde se ha recibido la luz de la cultura, pero sin deprimir por esto a los demás. Cuán difícil es sustraerse a la presión que ejercen en el ánimo ciertas simpatías inconscientes al querer emitir un juicio crítico imparcial. Es muy posible que estas apreciaciones atraigan sobre mi cabeza el anatema de más de uno de mis colegas, condecorándome despectivamente con los epítetos que la escritora Ogazón califica al crítico francés Félix Clement de “incurable ignorancia y de extraordinario atraso”, no importa, hay que ser sincero y decir siempre la verdad, *malgret tout*.

Por otra parte si no estuviese yo hoy en lo justo, díguese la escritora Alba Herrera y Ogazón, a quien siempre he admirado y respetado, perdonar mi actual discernimiento de opinión, y olvide el humilde nombre del autor de las presentes líneas, excepto cuando se trate de aumentar el número de sus triunfos en su ya larga carrera musical. Por lo demás, es muy explicable que la Srita. Ogazón siga la corriente de la estética mundial dominante en la actualidad, pues obsérvese que el mismo Camilo Monclair, en su Historia de la música moderna, en cuya obra parece haber calcado su criterio la escritora Ogazón, al juzgar ese crítico francés a cada uno de los más sobresalientes de la generación europea contemporánea, si el tal músico por grande que sea no ha aportado al arte ninguna novedad ya este hecho basta por sí solo para restarle en concepto de monsieur Monclair, gran parte de los méritos que posea; véase si no, el desprecio con que habla el autor respecto a la escuela musical Italiana. El traductor español de la susodicha historia deplora por casi idéntica razón que, monsieur Monclair, pase como sobre ascuas al tratar de la música española.

Concluyamos finalmente, asegurando que el genio no tiene patria. El sentimiento de lo bello, de lo estético en tesis general es innato y por ende cosmopolita. No opino como muchos, que creen que los genios músicos o poetas son antes degenerados patológicamente, o como suponen otros, que el genio no es más que la tenaz obsesión en el estudio; de modo yo admiro, venero y respeto las grandes creaciones musicales de los maestros alemanes y me conmuevo profundamente ante esas severas producciones grandiosas e imponentes, en que la armonía está tratada magistralmente, más también admiro, venero y respeto las hermosas obras de los maestros italianos. Mi alma apasionada por el arte se arrodilla ante esas bellezas sublimes en que la melodía está manejada sin esfuerzo, haciendo experimentar al corazón, sensaciones dulcísimas que lo elevan hasta una región desconocida, infinita, ideal, hasta Dios. Pero jamás me aferraré a las preocupaciones y exageraciones en que incurren compositores de ambas escuelas ni de otras que hubieren.

Profesor Fernando Soria, México, D.F., abril de 1923.

34. “Algo sobre Crítica Musical”. *El Arte Musical*, domingo 26/VIII/1923

Decía en mi artículo anterior publicado por este semanario que la escritora mexicana Alba Herrera y Ogazón, después de calmar con un deliro de defectos de crudo realismo, la música del compositor contemporáneo Ricardo Strauss lo incienso, exaltándolo como un verdadero genio. Agregare hoy que no es esa la única vez que la escritora Ogazón pone de relieve la inconsecuencia notoriamente apasionada de su criterio al juzgar a sus íconos, en un artículo que publicó recientemente en el Universal Ilustrado en que glosa y comenta la autobiografía de Ricardo Wagner, leo lo que califico en un arranque de franca espontaneidad de “Pigmeo de Repulsivos perfiles morales, que ha dejado al mundo en su autobiografía un retrato de su personalidad muy

poco lisonjero y edificante”. Más adelante añade: “Wagner en vida tuvo una lengua venenosa que contribuyó a aumentar fabulosamente la falange de sus enemigos; al hablar de su padrastro Luis Geyer, tiene declaraciones y desconciertan, y al abordar la narración de la vida de su 1ª. Esposa Nina Planter, indigna la irrectitud y la bajeza con que propuso ensuciar la memoria de la infeliz mujer que fue su único sostén en la época de prueba”. Asegura en otro lugar que “Wagner no fue menos miserablemente vil e ingrato a la hospitalidad que le brindaron Weimar, su protector el famoso pianista Franz Liszt y la princesa Saint-Wittgenstein cuando, en un banquete dado en honor de Wagner éste se emborrachó e insulto a todos los invitados”. No obstante, dice después la señorita Ogazon “salen sobrando las requisitorias contra la raquítica personalidad moral de Wagner, puesto que lo que únicamente nos interesa de él, es su arte”.

¿En qué quedamos por fin, influyen o no las cualidades o defectos de carácter de un autor en sus propias obras? ¿O será a caso que la escritora Ogazon acepta en Wagner esa ambigua y doble personalidad en veces antagónica e irresponsable, formada por el subconsciente de que nos hablan algunos ocultistas sectarios del panteísmo, proclamado por las doctrinas del buda oriental? De todos modos, recuerde siempre la talentosa escritora lo que en mi anterior artículo le dije: si no estuviere yo en lo justo, dígnese en perdonar a quien por razones obvias de galante caballerosidad desea guardarle todo el respeto debido a su sexo y talento.

Profesor Fernando Soria

México, D.F. Agosto de 1923.

30. "Vociferando en sonido 13", *México Musical*, IX/1931

México Musical

Sept. 1931 N° 9 Año 1

7

los impreparados y molestan a los conocedores. No se dé cabida a los escritos que no sean redactados por expertos en la materia. El hacer una poesía, el concebir una idea musical, el tener una voz más o menos timbrada, no dá derecho a criticar la obra de alguien y menos aún a sonar, en necio afán de alabar lo que no se conoce, los platillos del ridículo bombo. Así por ejemplo, criticaría la ópera quien fuera profesor de composición musical y conociera la declamación lírica y la historia de la música y del teatro; hablaría de los cantantes quien hubiera hecho un curso completo de canto y poseyera el idioma de la obra. Entonces los críticos podrían apreciar la dirección y ejecución de la orquesta, la parte escénica, la emisión de la voz, la dicción y el todo de la obra, y estarían capacitados para decir con precisión cuál es el mal y cómo se corrige. Estos conocimientos darían autoridad y formarían el crédito profesional de quien los

tuviera y deseara encauzar la opinión a la que señalaría las bellezas, las fallas, lo interesante de todo esfuerzo artístico.

Podrá argumentarse que entonces no se encontraría con facilidad quien escribiera crítica musical; pero puede contestarse que no hace falta saturar el ambiente con críticos nacidos de un exabrupto. Romeros de la irresponsabilidad en campos que desconocen, tienen que hacer rodeos en los breñales y pisar corolas.

A los que confunden la obra ajena con los pequeños conocimientos que poseen, habría que recordarles las incisivas palabras de Aples: "Zapatero a tus zapatos", frase que si se repitiera constantemente en los oídos de los charlatanes, estos defraudarían menos a la sociedad.

¡Basta de farsa!

El público merece más respeto, porque es el que paga todo.

Vociferando en Sonido 13

Por FERNANDO SORIA.

¿Qué músico en la actualidad, por inculto que sea, ignora que desde hace la friolera de 2,400 años, el célebre filósofo griego Pitágoras hizo sus observaciones sobre la música, basándose, como sus demás teorías, en las leyes de las matemáticas?, pues se dice que Pitágoras oyó por casualidad en una herrería los sonidos producidos por dos martillos sobre el yunque, y que era diferente uno del otro justamente una octava, es decir, que el número de vibraciones producidas por uno de los martillos era precisamente el doble de las producidas por el otro, en igual cantidad de tiempo. Como consecuencia de este hecho, vino a la idea de que la diferencia de los sonidos que forman los intervalos de la escala musical, debería estar fundada en una serie o progresión matemática, dividiéndose la diferencia de las vibraciones en partes iguales entre el sonido principal y su octava, según los siete diferentes grados que ésta contiene. Estas observaciones quedaron, con ciertas modificaciones, como principios fundamentales de la ciencia musical, puesto que fueron confirmadas, aun en tiempos relativamente modernos, por sabios físicos y acústicos, como Tartini, Rousier, Savart, Despretz y otros que han demostrado en aparatos científicos de precisión, que la relación que guardan entre sí los sonidos de la escala musical, deducida del número proporcional de vibraciones que cada grado produce, es el siguiente: 24, 27, 30, 32, 36, 39, 45, 48, respectivamente para los grados 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6°, 7° y 8°. De modo que: 1/2 representará la Octava; 2/3 dará la Quinta; 3/4 la Cuarta; 4/5

la Tercera Mayor; 5/6 la Tercera Menor; 8/9 dará un tono; 9/10 el tono Menor; 15/16 será la fracción que dá el Semitono; 80/81 será la Cromma, o sea la diferencia entre el Tono Mayor y el Menor. (Los músicos antiguos subdividían el Semitono en CROMAS Y SEMICROMAS, que es lo que el pseudo-autor del Sonido 13 llama 4°, 8°, 16° de Tono. No vemos, pues, entre qué subdivisiones de estas deba intercalarse el tan debatido Sonido 13. Como es natural suponerlo, debiera seguir en progresión numérica ascendente, inmediato al Sonido 12, último de la escala cromática, porque la palabra Sonido 13, en buena gramática, es Singular y no Plural; pero resultan de las subdivisiones del Tono en 4°, 8° y 16° unos 96 sonidos diferentes en toda la escala, (teóricamente apreciables al oído) y no 13 ni 72,000, como afirma el maestro Carrillo. Entonces, ¿cuál es para él el número 13, y entre qué grados de la escala quiere intercalarlo?, o... ¿no es más que... el Símbolo de una serie de sonidos apoyados en una teoría descabellada?, pues, aún concediendo mayores distancias entre algunos grados que entre otros, no percibimos clara la necesidad de modificar la base de toda la estructura de la ciencia Armónica actual, reduciéndose toda esta alharaquenta polvareda a transportar un 4°, un 8°, o un 16° de Tono más alto o más bajo, cada uno de los sonidos de cualquier acorde, permaneciendo inalterables las distancias de sus constitutivos intervalos. Ciertamente, el maestro Carrillo Sói Dient descubridor o autor del sonido 13, nos ha presentado en sus conferencias demostrativas

algunos instrumentos musicales contruidos especialmente para producir los 4^{os}, 8^{os} y 16^{os} de Tono; pero también es cierto que, en mi concepto, no tienen estos NINGUNA UTILIDAD PRACTICA para el arte musical, fuera de la de servir como un simple procedimiento demostrativo escolástico, aunque no de suprema necesidad, como nos lo ha hecho ver el insigne virtuoso Sancte Lo Priore, quien, sin apelar a ningún artificio mecánico, sino sólo con la presión de sus dedos, produce en el violín esas pequeñísimas fracciones de Semitono. En donde únicamente tienen cierta importancia relativa esas fracciones es en los Portamentos o Arrastres, sólo practicables en la voz humana y en muy pocos instrumentos de cuerdas. Por lo demás, bien sabido es que Savart inventó un aparato que se conoce con el nombre de RUEDA DENTADA DE SAVART, que sirve para contar el número de vibraciones de los sonidos, y este encontró 48,000 por segundo en el sonido más agudo y 28 a 32 en el más grave perceptible al oído. Despretz,

en sus investigaciones, fue aún más lejos, pues obtuvo 32 vibraciones por segundo en el sonido más grave, y 72,000 en el más agudo. ¿Será entonces, que el maestro Carrillo, cuando nos habla de sus futuros 72,000 sonidos, producirá uno diferente por cada vibración, lo cual es científicamente imposible?...

Más, lo positivo es que ya lo del Sonido 13 degeneró en un Choteito del que pocas personas se ocupan al presente, y lo único serio que de eso quedó, fue el último Revolecón que hace años propinó el Padre Pardavé al estimable maestro Carrillo en un artículo publicado en "Excelsior". Y, si yo, anacrónicamente, tercio aún sobre este asunto, es con motivo de los recientes conciertos sacrílegos Sonido 13, que imitaron a maravilla una JAURIA DE PERROS Y GATOS METIDOS JUNTOS DENTRO DE UN COSTAL, protegidos por el Ministerio de Educación Pública y dirigidos por Stokowsky, el muy ecléctico y complaciente amigo de Carrillo.

Wanda Landowska, la Restauradora del Clavicémbalo

Por JOSE S. ASKINASY.

El célebre y muy moderno poeta francés Jean Cocteau, elogia nuestra época por haber suprimido la música clásica que se escuchaba "con la cabeza entre las manos". Prefiere otra música, sincopada y ruidosa, hija ilegítima de la cultura musical europea y del jazz negro-americano, que otro literato francés, León Werth, define justamente, diciendo de ella que "el público la absorbe en los dancings como una bebida".

La tumultuosa "fiebre sincopal" de nuestros días encontró en sus ritmos azotados y las sonoridades tan extravagantes como exageradas, un lenguaje palpitante y casi corporal que penetra no por los oídos sólo, sino por todos los poros del cuerpo.

Pero en este mismo París, que tanto se entusiasma por las modernísimas obras musicales, vive una gran artista polaca que ha sacrificado su brillante carrera de pianista para recoger aquella música linda y delicada, de la cual el hijo del gran Bach, Felipe Manuel, también un celeberrimo músico de su tiempo (1714-1788), dice que "es hecha para conmovir los corazones y nunca lo logrará el artista que no piensa sino en hacer ruido".

El encanto tan lindo como melancólico de esta música, casi olvidada, se le puede caracterizar por los versos de Boileau:

"J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle
(arène

Dans un pré plein de fleurs lentement se
(promène,

Qu'un torrent débordé, qui d'un cours orageux
Roule, plein de gravier, sur un terrain fan-
(geux.

Hace veinte años, la idea misma de vivificar la música antigua extrañaba al vulgo de los músicos y del público de conciertos. Nos parecían muertas, pero definitivamente muertas, aquellas fugas mecánicas y abstractas que tanto nos atormentaban en nuestra juventud. Las composiciones más antiguas, cubiertas de polvo secular, se les juzgaba con desdén, como superficiales, poco expresivas e infantiles.

Sin embargo, no a todos extrañó la empresa que tan atrevidamente empezó la joven virtuosa polaca. El gran escultor francés Rodin fue un aficionado del clavicémbalo; Romain Rolland, autor del "Jean Christophe", pero también de las eruditas "Notes sur Lully", es admirador de la música antigua; y Tolstoy, que sometió a un severo ostracismo la mayoría de las obras contemporáneas, obsequiaba a Wanda Landowska sus retratos con cariñosas dedicatorias, por haber venido ella cada Nochebuena a su yerno Iásnaia Poliana, para interpretar para él obras de Haendel y Bach.

En la casa de la artista, en Saint-Leu-la-Forêt, cerca de París, donde fundó una escuela de música antigua, que los diarios parisienses llaman "el Bayreuth francés", hay un rincón, donde están colocadas, tales imágenes santas, estas preciosas reliquias.

La Música Descriptiva

Por FERNANDO SORIA.

¿Existe en realidad una clase de música que sea netamente DESCRIPTIVA?... La respuesta en sentido afirmativo a esta interrogación, parecería una PEROGRULLADA para muchos partidarios de la escuela MODERNISTA o FUTURISTA, dados los exóticos derroteros y tendencias del extragado gusto musical que hoy por hoy impera; mas si razonamos seria y concienzudamente sobre esta trascendental cuestión de arte, opinaríamos desde luego que NO PUEDE HABER JAMAS MUSICA NETAMENTE DESCRIPTIVA.

El género DESCRIPTIVO o IMITATIVO es un derivado del REALISMO introducido en la música por Ricardo Wagner. Por eso dice el escritor Uriarte: "SI SE MIRAN EN LA MUSICA WAGNERIANA LOS PROCEDIMIENTOS, LAS TENDENCIAS DESCRIPTIVAS, LA AFICION AL COLORIDO, LA ADAPTACION DE LAS SONORIDADES Y LA IMITACION DE RUMORES NATURALES, HAY FUNDAMENTO PARA JUZGAR A WAGNER REALISTA". Sin embargo, hay algunos panegiristas de Wagner que afirman que este fue IDEALISTA en el fondo y REALISTA en la forma; lo que no puede ser, a menos que aceptemos como dogma: EL FIN JUSTIFICA LOS MEDIOS... Tal vez esa exigencia por la DESCRIPCION, condujo a Wagner a recurrir al famoso procedimiento del LEIT-MOTIV, para poder pintar o caracterizar a los diversos personajes e ideas culminantes de sus obras musicales.

Guardiola Valero dice: "La música debe expresar lo que hay en el fondo del alma, lo que no se vé ni se comprende de otra manera, la forma más pura e inmortal de las ideas". Sobre este mismo asunto dice Hanslick: "EXCEPTUANDO CIERTAS POCAS DETERMINADAS INTENCIONES DESCRIPTIVAS, UN COMPOSITOR NO HA PODIDO NUNCA EMPLEAR LAS VOCES O RUIDOS DE LA NATURALEZA PARA FINES REALMENTE MUSICALES". También el escritor Arciniega dice, refiriéndose a la música IMITATIVA o DESCRIPTIVA: "La estética musical ha marcado un límite a la música descriptiva, del cual no podrá

evadirse, por mucho que se esfuerce. La música siempre será lo que ha sido: arte del sentimiento. No será nunca lo que no puede ser: arte representativo de imágenes reales. Admitamos lo que Engel llamó LA IMITACION DE LA IMPRESION, pero no vayamos más lejos, porque sería temerario. Y, aun así, la imitación resultará muchas veces oscura y defectuosa, ya que los objetos NO IMPRESIONAN a todos del mismo modo, ni son exteriorizados de la misma manera; puesto que no todas las personas poseen igual temperamento, ni la misma cultura intelectual. La música, más que describir, lo que hace es expresar, es decir, más que la representación de elementos objetivos, pone de manifiesto los elementos subjetivos". Por esta razón, Mitjana dice: "No soy de los que creen que el arte de los sonidos pueda describirlo todo de un modo concreto y definido. Su esfera de acción es siempre vaga e indefinida o indeterminada, y en esto consiste precisamente su grandioso y mágico poder. Siempre me ha parecido que la música descriptiva, llamada DE PROGRAMA es un arte inferior. De aquí mis reservas que opongo al arte de Ricardo Straus, cuyo compositor no me satisface en DON QUIJOTE, DON JUAN, ELECTRA, ETC".

En consecuencia de lo hasta aquí expuesto, no podemos menos que deplorar que muchos de los actuales compositores que más se destacan por su vigorosa personalidad artística en las naciones de más avanzada cultura, como Debussy en Francia, Strauss en Alemania, Moussorgsky en Rusia, etc., etc., se hayan dedicado a cultivar de preferencia el género descriptivo, escudados en la sed de modernismo que hoy empuja al mundo.

Convengamos, en resumen, que ciertas artes nobles, como la pintura, la escultura, etc., así como también la literatura, la oratoria, la poesía, etc., si pueden describir gráficamente un hecho o escena de la naturaleza; pero LA MUSICA NO PUEDE SER JAMAS GRAFICA O NETAMENTE DESCRIPTIVA, sino es convencionalmente, según la sugestión imaginativa.

32. "Deficiencias en los métodos para piano de Lebert-Starck y el de Virgil", México Musical, XI/1931

10

México Musical 1931

nació Juan Sebastián Bach. Se conservan aquí una cama y una pequeña cuna. Continuamos nuestra visita y vemos el clavecín y órgano en los que el maestro tocaba. Es en esta casita que una gran parte de obras geniales fueron compuestas. Recordamos de la obra de Bach las 300 y tantas cantatas religiosas y profanas; la inmensa obra para el Clavecín; las Suites y Conciertos para Orquesta y Música de Cámara; las Pasiones según los cuatro Evangelistas, las misas, las Sonatas para violín, y las composiciones para órgano. Hay que escuchar estas Fugas y Tocatas de órgano en las catedrales góticas, en donde la luz penetra por los vitrales de mil colores. El contraste que hacen la severidad de las columnas de piedra con tantos detalles infantiles tales como los angelitos, los pequeños diablitos, las quimeras que trepan y juegan en los corredores y canales de la catedral; esta arquitectura, este conjunto único es absolutamente propicio al alma para sentir esta música infinitamente bella y llegar por medio de ella hasta Dios! Escuchar la Misa en Si menor entonada por los coros y acompañada por el órgano y la orquesta es una impresión tal que llena plenamente el ideal más grande que anide en el alma de un artista. Y luego, esta ciudad vieja rodeada de bosques y castillos, sus casas de madera ostentando letreros con letra gótica a colores que recuerdan a los creyentes que "una fortaleza es nuestro Dios", el alegre sonar de los carillones y campanas, todo esto nos habla aquí del genio musical más grande de la Tierra, de ese gran artista que escribía sus composiciones, "Para mayor gloria de Dios y consuelo del corazón humano"! Pero aun debía experimentar en este mismo museo otra inmensa satisfacción: Al mostrar programas de los conciertos históricos que he consagrado a Bach, la lectura de

ellos causa tal sorpresa y entusiasmo que se ordena sean inmediatamente colocados en un lugar del museo Bach! Esta distinción, me causa profunda alegría y más cuando en el libro de recuerdos y visitantes se guardan programas y fotografías de la Academia Juan Sebastián Bach!...

No terminaré estas notas sin platicar a mis lectores lo que pasó después. Por una feliz coincidencia de mi viaje llegué en pocas horas a Leipzig, la gran ciudad musical. Experimento aquí profundas emociones: Veo la casita No. 5 de la Plaza de San Juan en la que estudié el "Clavecín bien temperé", recuerdo cómo penetraba a mi pieza (en el 5o. piso) la luz del reloj iluminado de la iglesia en la que se guardan los restos de Bach. Veo el famoso Restaurant "El Unicornio" en el que fácilmente comía y difícilmente pagaba; las salas de los grandes conciertos, especialmente el "Gewandhaus" y por fin llego al Conservatorio... en donde al lado de Alfred Reisenauer realicé, mis más sagrados ideales artísticos! Al ver el Conservatorio recuerdo vivamente "la última clase", en la que el genial maestro me dijo: Dé Ud. a conocer en su patria la divina obra de Juan Sebastián Bach".

Muerto Reisenauer no puedo mostrarle los numerosos programas en que se han tocado obras de Bach en México, ni enseñarle el Templo que levanté exclusivamente para dar a conocer tanto en la cátedra como en el concierto la música de Bach, pero en el momento de llegar a la misma clase, "al lugar mismo" en que el gran discípulo de Liszt me dió su último consejo, una emoción inmensa se apodera de mí ser y profundamente conmovido dejo que mi alma se eleve hasta la suya y con todo el amor de mi corazón le digo: ¡"Maestro, he cumplido"!

"Deficiencias en los Métodos para Piano de Lebert-Starck y el de Virgil".

Por FERNANDO SORIA.

Es verdaderamente inconcebible que muchos profesores de innegable talento, se hayan encariñado hasta la obsesión con un texto tan anti-pedagógico, como el del Lebert-Starck. Sólo se podría considerar este absurdo en maestros flojos y rutinarios, desconociendo la noble misión del profesor, no se toman el trabajo de analizar los métodos que necesitan sus alumnos, ya que encuentran en el consabido Lebert y Starck una BOLSA de elementos disímiles con que llenar su programa de enseñanza.

Salta a la vista de los profesores más mediocres, el defecto que contiene la primera parte del Lebert-Starck, haciendo perder al discípulo un tiempo precioso, con una infinidad de lecciones a cuatro manos, que sólo sirven para alhagar a algunos padres de familia, en cuyas lecciones, el profesor lleva ciertamente un acompañamiento atractivo, mientras que el alumno ejecuta en ambas manos al unísono, en una sola clave. También en la segunda parte de dicho Método, se observa, desde luego, la lamentable confusión

que hace este autor, entre las escalas menores ARMONICAS, y las menores MELODICAS, así como, en la escuela de los adornos, la no menos deplorable confusión entre las APOYATURAS y los MORDENTES. Y para no seguir enumerando los defectos de las demás partes, tanto como la falta de orden en la graduación de sus ESTUDIOS y EJERCICIOS, cedo la palabra a un competente e ilustrado Profesor de Piano, el señor don Manuel Bermejo, transcribiendo en seguida algunos fragmentos de una alocución-conferencia sustentada por él en la sociedad "ARS ET LABOR" de México, y que sobre este particular abunda en las ideas que yo he propagado entre mis discípulos, por lo que estoy completamente identificado con ellas. Dice así el maestro Bermejo: "Los que aseguran que sus alumnos no llegarían a Pianistas sin el auxilio del Lebert, no han medido el alcance de sus palabras. Tanto equivale a decir que no podría haber Liszt, ni Rubinstein, ni Thalberg, ni Hofmann, ni Rosenthal, ni Lhevine, ni Sauer, ni Godousky, etc., etc., sin el Lebert y Starck.

Es muy fácil comprobar que el Lebert no es graduado, pues, entre uno y otro tomo, de los cuatro que componen la obra, hay saltos irrealizables, los hay entre una y otra serie y a menudo hay series más difíciles que las subsecuentes, resultando que en realidad, no es un Método, en la acepción lógica de la palabra, sino una colección de estudios y ejercicios.

El Lebert no es pedagógico: basta observar los tropiezos del alumno desde la primera página y basta recordar que hacia la mitad del primer año, hay dos Walses en sextas disueltas que serían difíciles, aun el año siguiente; además, con muy pequeño esfuerzo se descubre la desproporción entre el gran trabajo que requiere cada estudio y el pequeño provecho que se obtiene de él.

El Lebert es incompleto; en el RITMO de Stamatti, a partir de la tercera serie, hasta el fin, se encuentra de una manera más completa y eficiente la técnica apenas iniciada en el Lebert.

El Lebert es redundante; su preparación a los estudios de Bach se encuentra mejor en el mismo Bach; su preparación al estudio de las obras modernas, está mejor tratada en las mismas obras, siendo muy frecuente el caso de que sea más difícil su preparación a una pieza, que la pieza que se trata de preparar. Además, en su parte mecánica no tiene ni la sencillez de Wolf, ni la de Schmidt, ni la graduación de Stamatti (PRIMERAS SERIES) o del Pischna, ni la trascendencia del Kullack, o del Philips, ni la aplicación inmediata del Czerny". Y aunque los defensores del Lebert afirman que la redundante

cantidad de lecciones a cuatro manos que en la primera parte son con el objeto de enseñar al discípulo en la medida del ritmo, ¿no son acaso, esas personas que en la actualidad no debe permitirse abordar la práctica de ningún instrumento, sin haber hecho previamente, por lo menos, el primer curso de solfeo?

Ahora, aunque sea muy ligeramente, analizaremos los grandes defectos que tiene otro Método de Piano, por el sistema de VIRGIL, con su indispensable accesorio, el PIANO MUDO, que produce mayor número de MAQUINAS DE TOCAR, que ARTISTAS, fundándome en un concienzudo juicio crítico que escribió el maestro don Luis Moctezuma, en una de las ediciones del RITMO DE LOS DEDOS DE STAMATTI, de cuyo escrito se deduce que la boga efímera que alcanzó el mencionado Método de VIRGIL, no se debió precisamente a la bondad intrínseca del tal Método, sino a la fama que gozó el maestro Pedro Luis Ogazón, quien fue el que con más decidido empeño trató de implantarlo, difundirlo y sostenerlo en México, no quiero suponer, como alguien dice, que por combinaciones puramente mercantilistas; sucediendo con el VIRGIL y el maestro Ogazón, lo mismo que pasó con el LEBERT y el maestro Meneses, que la fama de esos Métodos fue solo debida a la que tenían los maestros que los enseñaron.

Cierto incidente acaecido hace ya varios años en mi presencia, me puso en condiciones de saber que los esposos VIRGIL, autores del Método que lleva su nombre, se habían divorciado en Estados Unidos, continuando cada cónyuge separadamente haciendo nuevas ediciones y reformas al tal Método, resultando de este hecho una verdadera confusión entre los adeptos de ese sistema, que están completamente desorientados, no sabiendo qué texto seguir, si el del señor VIRGIL, o el de la señora ex-VIRGIL. Así mismo he sabido que ya es muy poco lo que se vende en los Repertorios el Método VIRGIL, especialmente, desde que verdaderos artistas fueron Directores del Conservatorio Nacional de Música, y que no fueron nada partidarios de los PIANOS MUDOS, permitiendo que se les desterrara de dicho Plantel, teniendo en cuenta lo que dijo alguna vez Schumann: "UN MUDO NO PUEDE ENSEÑAR A HABLAR A NADIE" y, más, cuando un ejecutante de PIANO MUDO el supremo juez, que es el oído, deben pasar inadvertidos muchos errores de tacto. Por lo demás, cuando un efectuable de PIANO MUDO ha logrado, en un ejercicio de cierta velocidad taimada, vencer con los dedos la resistencia de DOCIENTAS LIBRAS de tensión, debe sentir la satisfacción del que ha sido declarado CHAMPION en un torneo de BOX, o... algo así parecido.

Responsabilidad de los Profesores de Música

Por GUADALUPE PALENCIA.

Nadie podrá negar que la música ejerce una poderosa influencia sobre el corazón y el pensamiento, y seguramente que su estudio debe requerir métodos cuidadosos, que conduzcan por un sendero de verdad artística, todo el esfuerzo de una labor honrada de parte del profesor a cuyos conocimientos y competencia se confía la educación musical del alumno.

Si examinamos como se estudia generalmente la música, tendremos que confesar con verdadera pena que se muestran grandes deficiencias. Sucede que muchos padres, por creer que la música debe ser parte integrante de la educación de sus hijos, les pone a éstos un profesor. Otros padres con un mayor deseo o amor por la música y con la natural ambición de que sus niños lleguen a ser estrellas de sociedad, o estimulando la revelación de una afición musical en sus hijos, quieren que hagan su carrera, descuidando en ocasiones el buen éxito por la festinación de los estudios, con una impaciencia que resulta perjudicial.

Es entonces cuando se verá al verdadero maestro, honrado y leal. Ahora, si éste persigue un fin mercantilista, y solo ve su propio provecho pecuniario, no le importará que en sus manos esté el porvenir artístico del alumno que puede tener un verdadero talento, que anulará para siempre un método inadecuado. Obligan a trabajar al alumno durante semanas en piezas que, en su mayor parte, están fuera de su alcance y comprensión y si las llega a tocar lo hace de cualesquier manera, importándole poco que el alumno no se dé cuenta de lo que está queriendo expresar. Lo hacen que estudie concierto tras concierto, sin sistema alguno y sin importarles tampoco darle una amplia educación musical logrando que toquen mecánicamente. Naturalmente en vez de que sean discípulos serios, resultan a lo más unos autómatas que a lo sumo llegan a caricaturizar a su maestro. Los

padres son a veces, por el cariño para sus hijos, los menos capacitados para considerar con la debida seriedad, la actuación de sus estudios; pero con toda justicia se les puede pedir entera responsabilidad a aquellos que se dicen profesores de música, especialmente de piano, y que son todo menos eso, pues muchos de los cuales ni siquiera comprenden bien lo que enseñan. Un profesor de piano se debe exigir a sí mismo, saber lo que de él se requiere y no nada más lo estrictamente necesario, sino estar estudiando cada día más y más, y que se haga cargo de la importancia de su puesto; que piense que en sus manos está formar toda una vida artística; hacer ver al discípulo un ideal, no nada más lo técnico o material, sino lo más grande que es el sentimiento. El maestro debe prepararse en todos sentidos, instruirse en cuanto se relacione con la música. Si se quiere ser un profesor honrado, ante todo hay que serlo con su propio "Yo", sin engañarse a sí mismo, sino tener ante todo lealtad en todos los pasos de su vida profesional.

Un maestro siempre debe enseñar siguiendo sus propias convicciones y nunca desviarse de éstas, aun cuando de allí dependa seguir con tal o cual clase. Si encuentra obstáculos que le sean materialmente imposible vencer y le impidan seguir enseñando porque algún padre quiera apresurar la enseñanza para que su hijo brille en éste o aquél círculo, es deber suyo dejar al discípulo antes que ser como, quien dice, traidor a su propia causa. La pérdida material que ésto cause, se recobrará tanto con otro alumno como con la satisfacción de saber que se ha obrado con toda lealtad, pues la verdad siempre triunfará en todas partes y sobre todos los obstáculos que encuentre en su camino y el profesor sabrá que está libre de responsabilidades, por la íntima convicción del entusiasmo, sinceridad y esfuerzo con que haya contribuido a la verdadera educación de un alumno.

Deficiencias en el Tecnicismo Didáctico Musical

Por FERNANDO SORIA.

Muchas personas adoptan, para nombrar las siete figuras con que se representan los diversos valores de los sonidos, tres diferentes nomenclaturas, todas más o menos defectuosas, y por ende ilógicas y antipedagógicas. Analizaremos cada una de ellas:

Unos adoptan, dizque como mejor y menos anticuada, la nomenclatura de: REDONDA, BLANCA, NEGRA, CORCHEA, DOBLE CORCHEA, TRIPLE CORCHEA Y CUADRUPLA CORCHEA, sin fijarse en que la REDONDEZ es una cualidad inherente a todas las siete figuras;

y re
de d
ejem
que
las
noma
BLE
porq
preci
nifica
que
mero
tivas
das o
curric
acces
Y s
dese
dici
son
ción a
el ani
la col
su cu
mos d

Oti
respec
UNID.
y así s
Norabi
des, e
Sabem
de ext
a un t
to de u
to que
METRA

Ana
que ad
MINIM
CHEA,
menos
sada en
sabe, ef
mente
ración q
lidas po
las pala
do, por
indefini
figuras
LONCA
de esta
MIBREV

ira

hijos,
m la
idios;
ntera
feso-
e son
es ni
Un
o, sa-
ás lo
iando
de la
n sus
; ha-
ás lo
es el
n to-
e con
rado,
sin
leal-
al.
tendo
e de
n tal
sean
n se-
apre-
e en
dis-
or a
ésto
omo
rado
riun-
tacu-
fesor
por
idad
rda-

enos
IDA,
OR-
PLE
Z es
ras;

y respecto a lo BLANCO y NEGRO, esto depende del color del objeto en que se escriba. Por ejemplo: escribiendo en pizarras o pizarrones, que es lo que generalmente se usa en las escuelas y colegios, resulta contraproducente dicha nomenclatura. Menos satisface, aún, lo de DOBLES, TRIPLES y CUADRUPLÉS CORCHEAS, porque estos nombres son aumentativos, y es precisamente lo contrario que con ellos desea significarse. Ni vale, a este respecto, el sofisma de que estos últimos nombres se refieren al número de corchetes o barras que tienen las respectivas figuras en el extremo opuesto de las ruedas o puntos, porque en este caso se habría recurrido, para su explicación o definición, a un accesorio contrapuesto a su propia significación. Y si nó, dígaseme si nó sería ridículo y tonto describir, verbigracia, al elefante y al avestruz, diciendo: son los animales más grandes, porque son los que tienen la cola más pequeña, en relación a su cuerpo; o, en oposición: el pavo real es el animal más pequeño, porque es el que tiene la cola más grande, en proporción al tamaño de su cuerpo. ¡Valientes definiciones; nada habríamos dicho con ellas!

Otros adoptan para los siete formas o figuras, respectivamente, para la primera, el nombre de: UNIDAD; para la segunda, MEDIA UNIDAD, y así sucesivamente, CUARTO DE UNIDAD, etc. Norabuena; pero estas unidades, medias unidades, etc., deben tener sus nombres especiales. Sabemos, por ejemplo, que la unidad de medida de extensión es el metro; pero no vamos a decir a un tendero, por ejemplo: "deme usted un cuarto de unidad de medida de tal o cual tela", puesto que esa unidad tiene su nombre especial: METRO.

Analizaremos ahora la tercera nomenclatura que adoptan otras personas, la de: SEMIBREVE, MINIMA, SEMINIMA, CORCHEA, SEMICORCHEA, FUSA y SEMIFUSA. Esta sería poco menos defectuosa, pues que, siquiera está basada en el antiguo tradicionalismo histórico. Se sabe, efectivamente, por la historia, que antiguamente existieron figuras de mayor valor o duración que las actuales, y que esas quedaron abolidas por la invención relativamente moderna de las palabras que indican los AIRES, y sobre todo, por las LIGADURAS que permiten prolongar indefinidamente la duración de los sonidos. Esas figuras se llamaban: MAXIMA, LONGA, BIS-LONGA, CUADRADA, BREVE, (derivándose de esta última nuestra unidad moderna, la SEMIBREVE). No obstante, muchos dicen que no

existiendo ya la antigua BREVE, mal puede referirse a ella nuestra SEMIBREVE. Para contestar a estos, haremos un retorqueo: Bien sabido es que gran parte del idioma español se deriva y toma sus raíces del latín, y que porque el latín ya no existe como idioma nacional en ningún país del mundo, ¿debemos abolir el español? Además, buscando etimologías, encontraremos que, SEMI quiere decir MITAD, de modo que SEMIBREVE significa MITAD de la antigua BREVE; la palabra MINIMA viene del latín e indica MENOR, en oposición a la palabra MAXIMA, que significa MAYOR, de manera que MINIMA indicará MENOR que la figura anterior; SEMI-MINIMA, mitad de la MINIMA; la palabra CORCHEA viene de la barra o corchete que tiene esta figura en el extremo opuesto de las ruedas o puntos, como hemos dicho antes; entonces, SEMI-CORCHEA expresa bien lo que se desea significar con tal palabra, o sea MITAD de la CORCHEA. La palabra FUSA parece ser una adulteración de la palabra DIFUSA o CONFUSA, probablemente por la rapidéz con que se ejecuta esa figura; SEMIFUSA será pues, MITAD de la FUSA.

Esta última nomenclatura, como se vé, sería la menos defectuosa; pero siempre no satisface, toda vez que se reciente de anticuada. Además, la SEMIBREVE, aunque se derive de la antigua BREVE, hay que confesar que no es la más BREVE, sino la de más larga duración, en la escritura de la notación moderna. Tampoco convence la palabra FUSA, por lo CONFUSA...

Las mismas deficiencias se observan en los nombres de las notas musicales. Véase: llamamos FA SOSTENIDO, por ejemplo, al FA alterado un semitono alto; sin embargo, al cantar solfeando, le nombramos a este FA alterado, sencillamente FA, confundiéndolo con el natural, y estos convencionalismos son verdaderamente impasables por su falta de lógica. Un poco más prácticos sobre este punto son los sajones, que no agregan más que una consonante a la sílaba del nombre de sus notas alteradas, a saber: CIS, DIS, FIS, GIS, etc., para los SOSTENIDOS, CES, DES, FES, GES, etc., para los BEMOLES. De manera que, sería de desearse una reforma sobre este punto y muchos otros de la DIDACTICA MUSICAL, porque también la nomenclatura sajona tiene el defecto de nombrar con dos sílabas sus dobles alteraciones, y no pueden pronunciarse con un solo sonido.

35. "Cualidades que debe poseer el profesor de piano", *México Musical*, III/1932

México Musical Mayo 1932 N° 3 Año 2

justa,
músicos.
es el
¿Qué
nien-
arte
soni-
foma-
nte?
esta
uesta
teco-
nente
senti-
sen-
dian-
nista,
bien-
con
s co-
levas
pués
inas-
tura-
sana
?
dice
más
lego-
ver-
esto
lidos
está
, 13.
laes-
n en
sica,
icter
todo,
ins-
rda-
able
qué

para
al
está
rdia
er a
ye-
posi-
3, y
esti-
nos
zan
mar
onía

sonido 13 reproduzca las infinitas vibraciones de la naturaleza desconocidas hasta hoy por la música, pero mientras no llegue ese día, forme el Maestro una verdadera orquesta en Méjico, trabaje mucho para formar los sonidos propios de las maderas, de los latones, unifique la cuerda y dé a todo el conjunto esa unidad maravillosa que de doscientos ejecutantes hace una maravillosa unidad a través de la cual conservando cada instrumento su propio sentimiento, se siente el alma del director, verdadero creador de las obras.

No le pedimos mucho al Maestro, siquiera que oigamos en Méjico lo que no conocemos aquí Wagner, Las Pasiones de Bach, Los Oratorios de Haendel, las cantatas de Carísimi, etc., etc., y cuando

haya logrado esto, por estudio, por curiosidad, por diletantismo, como dicen, entonces sí, aunque nos diga que no sintió nada de esto, porque ya llegó a la cumbre del sentimiento en el sonido 13, es decir a no tener ninguno, entonces, es claro, despídase de nosotros, déjenos en el prosaísmo de Bach y Beethoven y marche al nuevo mundo del Sonido 13 secundado sólo por el grupo de elegidos que sencillamente han perdido las orejas para sentir la nueva música con las espaldas o con los pies. Haga esto el maestro por AMOR A SU PATRIA que ya está cansada de 4 Esquinas y 4 Soles y con ansia desea oír una verdadera orquesta de la que ya es una figura y sombra la que oímos el Domingo con Friedman.

Cualidades que debe poseer el Profesor de Piano

Por FERNANDO SORIA.

Henri Bertini, en el prólogo de su gran Método de Piano, dice: "Aconsejo a los padres de familia, que escojan para enseñar a sus hijos, un maestro concienzudo, porque de los primeros rudimentos depende el futuro del artista. Hay defectos que, contrarios por una larga práctica, es imposible quitarlos después".

—Enrique Lemoine asienta lo siguiente, a este respecto, en su "CARTERA DEL PIANISTA": "Sobre todos los ramos de la instrucción, el arte de la enseñanza del Piano exige de las personas que lo ejercen, independientemente de la ciencia adquirida, dotes muy especiales. Se necesita una paciencia poco común, gran abnegación, bondad, consideración y hasta sacrificio".

"El profesor debe poseer un espíritu sagaz pronto a analizar el carácter y temperamento musical de su discípulo, corrigiendo con rapidez sus defectos y esforzándose, sobre todo, en desarrollar sus cualidades"; POR SUPUESTO SIN RECURRIR AL PIANO MUDO, pues, como dice Schumann: UN MUDO NO PUEDE ENSEÑAR A HABLAR A NADIE, y en la ejecución, el mejor juez es el oído, y si este falta, se pasarán desapercibidos muchos defectos. Además, este último procedimiento es muy ORTOPEDICO y en la enseñanza del Piano no se trata de sacar MAQUINAS, de los discípulos, sino ARTISTAS. ¡Cuántos insignes pianistas existen y han existido, que ni siquiera de VISU conocieron el PIANO MUDO!... "No nos cansaremos de repetirlo, agrega el citado Lemoine: a unos principios bien dirigidos, deberá el alumno los progresos que pueda obtener en su carrera, evitando así el pe-

pués de varios años de estudios, los ejercicios elementales mal dirigidos al principio, lo que, por desgracia, sucede a menudo. Ante todo, cuando se trata de un alumno de corta edad, en la que el gusto por el trabajo raras veces se manifiesta, el Profesor deberá hacerse estimar, si quiere que el discípulo tome cariño al arte que le enseña. Deberá también animarlo al menor esfuerzo que haga, no ser muy exigente, contentarse con el más pequeño resultado y evitar todos los movimientos de impulsiva impaciencia"; procurando, sin embargo, entrenarlo con el primer curso de solfeo, por lo menos, antes de abordar la enseñanza del Piano, a fin de evitar la detestable práctica de contar los tiempos en alta voz, puesto que así no sentirá su oído las partes fuertes ni débiles del compás".

Los señores Lebert y Starck, dicen en el Prefacio de su conocido Método de Piano sobre este trascendental asunto: "No intentamos argüir con los padres de familia, pues no todos pueden apreciar este asunto; pero podemos con justicia reprochar a muchos de los maestros de música; podemos exigirles que sepan lo que se quiere de ellos y que se hagan cargo de la importancia del arte que se sienten llamados a enseñar y que estén resueltos a realizar un objeto definido por medio de su enseñanza. Sobre este punto encontramos un triste estado de cosas.

Un gran número de aquellos a quienes se confía la enseñanza de la música, especialmente la del Piano, son todo, menos profesores de música. Muchos llamados profesores de música, no tienen una idea clara de lo que se requiere de

liarizados con la literatura de la música, hacen tocar a sus discípulos sin sistema, toda clase de composiciones, sin tener en consideración su poca habilidad y sin la debida apreciación del valor intrínseco de ellas, en cuya elección solo los guía el capricho. Estos son los verdaderos ignorantes, porque carecen aun de educación mental. No teniendo idea del vasto campo de la técnica y de la literatura de su arte, creen que es fácil enseñar, porque, en su opinión, el conocimiento de las notas y de las llaves es todo lo que se necesita; cuando que, para completar la educación del verdadero músico, hay que dominar la literatura de este arte, dice un comentarista de Schumann".

"Muchos padres de familia creen que para la instrucción elemental, cualquier maestro es suficiente; pero, por el contrario, el trabajo que sirve de base es el principal. Con frecuencia se observa que es imposible corregir por completo los malos hábitos contraídos en el mecanismo técnico, y el mejor maestro tendría que dedicar mucho tiempo, para neutralizar, siquiera en parte, los efectos injuriosos de un mal profesor".

"Finalmente, aconsejaríamos a los maestros sin experiencia, a ser bondadosos y al mismo tiempo firmes con sus discípulos, mostrar la mayor paciencia y no permitirse, por las equivocaciones, perder su ecuanimidad y compostura o usar palabras duras y ásperas, por las cuales el alumno se intimida e incapacita para comprender

la música. El maestro solo debe enseñar según su propio programa y convicciones y no debe desviarse de su objeto por el deseo prematuro de los padres del discípulo. Si encuentra obstáculos insuperables que le impidan enseñar con honrada conciencia, debe inmediatamente despedir al alumno, antes que ser traidor a su causa. La pérdida material que esto le reporte, se recobrará pronto por otros lados, pues la verdad y el justo mérito triunfarán finalmente en todas partes". Solo siguiendo estos rectos consejos es como el Piano conservará el lugar prominente que debe ocupar entre todos los instrumentos musicales. "El Piano, dice Halevy, es el amigo caro y discreto que solo habla cuando se le interroga, pero que conoce cuando estorba y debe callarse". "Aunque formado de materias inertes, agrega Pedrell, como si tuviese vida, se presta lo mismo a los pasatiempos más fútiles, que a los estudios más serios. Excita nuestra alegría: toma parte en los sentimientos más íntimos de nuestro corazón: mitiga nuestra tristeza: posee una voz y hasta diríase que tiene una alma. Ha introducido le bueno del arte en el hogar" y, como dice el historiador. A. Bernardo Marx: "Este instrumento IDEAL fue al que Beethoven confió los secretos más íntimos de su corazón lacerado. A él y sólo a él le ha confiado con profusión sus más íntimos pensamientos: le sirve de socorro en su carrera y le hace dar el primer paso adelante hacia el porvenir".

A las discípulas y ex-discípulas de la

eminente maestra mexicana

Sra. Antonia Orchoa de Miranda

se les invita cordialmente para una Junta que habrá de efectuarse en la Academia "Juan Sebastián Bach" el Domingo 3 de Abril a las 10 horas en punto a fin de ultimar el **Gran Concierto-Homenaje**, que, para honrar a dicha educadora, está organizando "México Musiral."

La Redacción.

A nuestros Subscriptores de "México Musiral"

les suplicamos, que al tomar su nueva subscripción, nos indiquen a las personas a quienes su cultura y deseos de colaborar con nosotros en defensa de la música, haga interesante nuestra Revista.

Recuerde usted los bellos Conciertos con que "México Musiral" obsequia a sus subscriptores y pida hoy mismo su nueva subscripción y la de sus amigos.

36. "Uso y abuso de los pedales del piano", *México Musical*, IV/1932

H

México Musical Abril 1932

Nº 4 Año 2

bliv, Stark y Brachmann el fundador del Conservatorio de Stuttgart fueron sus profesores. Cuando su padre salió de Stuttgart por causa de su salud, su instrucción fué interrumpida. Entonces ella continuó sus estudios en el hogar. Más tarde estudió con varios músicos, pero finalmente fué muy influenciada por Bülow, Tausig y Liszt y aprendió a vencer las dificultades más grandes de la técnica; su estilo ganó en grandiosidad, elegancia e igualdad; adquirió sentimiento y expresión.

Conoció a Tausig en Leipzig, en una de sus giras de conciertos, cuando apareció varias veces en la Gervandhaus. El le ofreció arreglarle un concierto en Berlín; allí fué ella con su madre, y se hizo discípula de Tausig, desplegando gran celo y perseverancia, pues estudiaba diez horas diarias.

En 1868 fué nombrada pianista de la corte del Príncipe Hohenzollern, un amante del arte, en Lowenberg (Silesia). En 1869 encontró a Liszt en Viena y tocó su Concierto en mi bemol. En un Festival tocó el "Concierto Patético" para dos pianos con él, y desde entonces fueron inseparables; él la invitó a Pesth por varias semanas, y seguidamente aparecieron juntos en público; después la acompañó a Prenburgo, y otra vez a Viena, y la distinguió en todo lo que

le fué posible. Su amistad sólo fue interrumpida por la muerte. Visitó ella todos los países europeos. En Stokholmo el rey le dijo que no tocaba, que hacía al piano cantar. En Copenhague, los estudiantes desengancharon los caballos y tiraron de su coche. Fué miembro honorario de la Sociedad Filarmónica de Londres. En Madrid fué la favorita de la Reina. En París, los periodistas la llamaban "la encarnación de Litz" y en Praga, fué profesora honoraria del Conservatorio. En Utrecht la Universidad le confirió el título de "alumna honoraria". En 1874, fué pianista de la corte Austriaca; en 1883, después de varias visitas a San Petersburgo, llegó a ser profesora del Conservatorio; pero cuando Rubinstein fué nombrado de nuevo director de esa institución ella le escribió: "Muy honorable colega: Como nuestro estimado presidente y también los directores, (casi a todos ellos puedo nombrarlos mis amigos) han abandonado sus puestos, el Conservatorio me parece "desolado", y renunció.

El banquero Stieglitz fué uno de sus mejores amigos y admiradores en Viena, y le hizo magníficos regalos.

Cuando no anda en gira de Conciertos, Sofía reside en su castillo de Itter en Tyrol, el cual es una residencia encantadora.

"Uso y Abuso de los Pedales del Piano"

Por FERNANDO SORIA.

Hablaremos algo sobre el buen y mal uso de los pedales del piano, especialmente del que muchos llaman equivocadamente del FUERTE, y del que gran número de ejecutantes y aún de compositores abusan terriblemente, a tal punto, que en veces provocan más bien deseos de taparse los oídos y emprender una desenfrenada carrera para librarse de esa tormenta de ruido que producen varios acordes/discimbolos acumulados simultáneamente en la caja armónica del piano por un solo pedal sostenido, cuya cacofonía, como se comprenderá, es contraria a la expresión y sólo sirve para tapar defectos de ejecución, velando toda claridad y limpieza.

En la Introducción a una de las ediciones del conocido Método de Piano de Lebert y Starck, a guisa de consejo a los que se dedican al estudio de este instrumento, dice lo siguiente sobre el uso o empleo del pedal de la derecha: "que el discípulo se guarde del mal uso del pedal, evitándose su empleo enteramente en composiciones polifónicas, usándolo en raros casos con Haydn, y Mozart; y lo que es

con Beethoven, sólo cuando la melodía y la armonía se prolonguen, de cuyo hecho dependen muchos efectos. En ningún caso, desde luego, deben confundirse armonías distintas."

En la "Cartera del Pianista" que sirve de prólogo al Método de Piano de Lemoine y Lavignac, encontramos lo siguiente, con respecto al empleo de los pedales por los principiantes: "Los alumnos tienen siempre la tendencia de hacer un uso inmoderado de los pedales del Piano; la sonoridad que con ellos se obtiene, les encanta y les ilusiona sobre su ejecución. Debe pues el profesor prohibir terminantemente el uso de los pedales, sobre todo, a los principiantes. Si se toleran, ha de ser con gran reserva y discreción y únicamente en el caso en que las armonías por su extensidad, necesiten ser sostenidas."

El colosal pianista Joseph Hofmann, de fama mundial, a quien hemos oído en México, hace ya tiempo, en dos o tres diferentes temporadas, en un pequeño libro que tituló "La ejecución pianística", y que vertió al español nues-

ida tra insigne musicóloga Alba Herrera y Ogazón, dice, con respecto a los pedales: "Sea que se emplee el pedal derecho como simple medio de prolongación, o con objeto de matizar, no debe usarse por ningún motivo, para cubrir imperfecciones de la ejecución. Porque, a semejanza de la caridad, es susceptible de cubrir una multitud de pecados; por otra parte, ¿quién ha de desear estar atendido a la caridad, mientras se pueda evitar esta situación por medio del trabajo honrado?"

En Tampoco se debe usar del pedal de la derecha para suplir una deficiencia de fuerza. Producir un FORTE es tarea de los dedos, (con o sin ayuda del brazo), pero no lo es del pedal; y esto mismo puede decirse, (mutatis mutandis), del pedal izquierdo, o sea el de la sordina; pues, así como el pedal de la derecha no se ha de emplear para suplir una falta de fuerza, tampoco debe considerarse la SORDINA como un motivo para descuidar la formación de un buen TOUCHER pianísimo. Nunca debe encubrir y disimular un PIANISSIMO defectuoso, sino que por el contrario, debe servir exclusivamente como medio de matizar donde se añade a la suavidad del sonido, lo que los joyeros llaman "opaco bien acabado". Por que la sordina, aun sofocando al pedal derecho, se suaviza el sonido sin cambiar su carácter; disminuye la cantidad del sonido, pero al mismo tiempo, afecta marcadamente su calidad.

En resumen: Hay que usar de los pedales del Piano con suma parsimoniosa discreción; más tolerable no usarlos, graduando el dinamismo de la intensidad con la simple pulsación, que abusar de ellos, según opinión de los más eminentes tratadistas sobre esta interesante materia de la técnica pianística.

Toda esta didáctica musical, que es demasiado sabida por todos los Profesores pianistas concienzudos, desgraciadamente es necesario ser recordada a menudo a ciertos SOI DICENTS Profesores, sobre todo en la actualidad, en que el gremio del arte ha sido invadido por una ORDA DE AUDACES ADVENEDISOS, de quienes dice un crítico musical sud-americano, en un periódico Bonaerense: "En esta época en que la codicia en amalgama con la plebelléz y la ramplonería, han ahuyentado de nuestros círculos musicales la buena música; cuando unos pocos truchimanes del pentagrama se reparten la túnica, convertida en harapos, de lo que fué un día ARTE EXCELSO; en estos tiempos mezquinos en que a cualquier pelafustán combinador de disonancias se le llama MAESTRO COMPOSITOR y se le exaltan y se le aplauden sus merodeos por el campo exótico, es ahora, precisamente, cuando músicos de verdadera honestidad, de cultura y de talento deben brillar con la luz propia entre la turba-multa de jornaleros musicales del pentagrama, para los cuales, el talento está en la abundante pecunia que recogen."

No creo en el Arte escénico

Por SEBASTIAN GOMILA.

Me han dicho:—"Usted no tiene fe en el arte escénico, en el teatro".—Y he respondido: "Ninguna, no señor."

Asombro por parte del que me hacía la observación, y mucha tranquilidad en mi semblante. Después de esto, una retahila de nombres gloriosos, una tanda de argumentos y una infinidad de demostraciones.

Bueno, y yo impertérrito sin dejarme vencer.

Dejo los nombres gloriosos a un lado—en el de la veneración y el respeto—pago los argumentos con una sonrisa y acojo las demostraciones con toda la benevolencia posible. Después entro yo, y digo:

"El Korán es una porquería, y yo no dudo que Mahoma hizo prosélitos respetables."

Sorpresa de mi interlocutor, y una palpitación labial que indica:—"¡Hombre!..... ¿qué tendrá que ver?..."

Cálmese su señoría y escuche. De que yo no crea en la virtualidad de un arte, a que ese arte sea malo, hay una distancia enorme. No discuto su bondad, pero... me tiene sin cuidado. ¡Vaya el curioso a decirme que adore yo a la diosa Venus, si no me tienta esa diosa!....

—En algo se fundará usted.

—Ya esa es harina de otro costal. Sí, señor, en algo me fundo. ¿No recuerda usted mi conformidad con los que opinan que el teatro es un arte inferior? Lo he repetido mil veces, y no han podido persuadirme de lo contrario. Una vez departía yo sobre esto mismo con Emilio Bobadilla, y al pronto creí que iba a atajarme crudamente Pues no, FRAY CANDIL era de los míos: acabamos por convenir en la inferioridad del arte escénico, la manifestación de arte más convencional que existe...

—Su influencia sobre las multitudes...

—¡Rábanos!

37. "Galería de músicos mexicanos (Adorno- Flasheba)", *México Musical*, IX/1932

México Musical

Sept-1932

Nº 9-Año 2

sión más delicada de los dedos. Se pueden variar los acentos al infinito, obtener todos los diversos matices que se deseen e ir con la misma facilidad del FF más potente al PP más misterioso.

La sonoridad se modifica pues, bajo la acción razonada de los dedos. Puede ser enérgica o suave; una mano chica y gorda, una mano larga y fina, una mano huesosa o brutal, no tienen evidentemente el mismo sonido. Pero el espíritu de observación y un trabajo asiduo y concentrado, pueden ayudar una mala mano y cultivarla. No es necesario exigir al piano más de lo que pueda dar. Nuestros instrumentos modernos ofrecen recursos extraordinarios y satisfactorios para las más grandes salas. Tocar demasiado fuerte impide oír el sonido.

UN CANTANTE QUE GRITA no se hace oír tanto como el que no se sirve más que del volumen natural de su voz. El sonido vibra menos y le falta intensidad. Si nos dejamos llevar del impulso que algunos llaman "temperamento" como he dicho más arriba, SE GOLPEA pero NO SE "TOCA" el piano.

A imitación del violinista que modifica los golpes de arco, el pianista debe modificar su articulación. Pero antes, TODO, EL CUERPO y los brazos deben ser flexibles y libres, y las manos ligeras. A pesar de esto, los dedos deben quedar firmes.

El estudio lento prolongado, da una seguridad perfecta. Es este el ideal de todo ejecutante, así como la falta de seguridad es su desesperación. "TRABAJEMOS LENTAMENTE, decía Saint-Saens, DESPUES MAS LENTAMENTE Y POR FIN MUY LENTAMENTE."

Pero este estudio lento no debe ser practicado constantemente. Los cambios de acentos, las modificaciones rítmicas, las modificaciones del sonido, partiendo del ff al pp, pasando por los matices intermediarios, mf, mp, y p., harán adquirir la rapidez. Un trabajo reflexivo e inteligente dará entonces este precioso resultado:

sonido y rapidez. Cuanto más lento es el más se debe articular —sin violencia naturalmente— pero pisando sobre el teclado; mientras más se aproxima la rapidez, menos se debe articular. Es necesario que cada pasaje técnico pueda ser tocado más rápido que su movimiento real. Es necesario dominar la técnica para poder tocar musicalmente. (El trabajo de escalas y arpeggios —con la digitación del do y la digitación regular— es absolutamente necesario. Será útil practicarlas rítmicamente con todos los matices posibles, a la 3a. a la 6a., las manos encontradas, una mano piano y la otra fuerte, una mano staccato y la otra ligado.)

El uso correcto y hábil del pedal es de una gran importancia para el sonido. El pedal da por una parte la fuerza, el brillo, la amplitud, la plenitud y por otra la dulzura, el encanto, la gracia. Todo lo contrario sucede con el mal empleo del pedal que da el deplorable efecto de borrar toda claridad, descompone el dibujo de la melodía y enturbia la armonía.

El pedal ha sido llamado el alma del piano. Hay algo de cierto en esta afirmación. El pedal contribuye a quitar al piano su sequedad.

El gran pedal solo, el pedal sordina (una cuerda) solo, o los dos combinados multiplican los efectos que un pianista de talento obtiene del piano.

El pedal bien puesto depende de la sensibilidad del oído, del gusto, del talento del virtuoso. En general, se puede decir que cuando el sonido no es muy claro, es porque hay demasiado pedal. El empleo del pedal está tan estrechamente ligado a la interpretación de la obra, a la personalidad del ejecutante y a la perfección del instrumento, que es difícil dar reglas absolutas. Se han escrito numerosos libros sobre el uso del pedal, los que en la práctica han resultado inútiles. De cualquier manera, que se sirva del pedal es necesario que no sea un "tapa miseria" como decía mi maestro Mathias.

I. PHILIPP.

Galería de Músicos Mexicanos

Compilada por: FERNANDO SORIA.

ADORNO (Luis).—Ingenioso músico, inventor del sistema de escritura musical, para suprimir las claves y los signos de alteración, por medio de pentagramas superpuestos. Vivió hacia 1880.

ALCALA (José).—Distinguido compositor popular oaxaqueño, autor que fué del conocidísimo Vals "Dios nunca muere". Floreció hacia 1870.

BACA (Luis).—Nació en Durango el 15 de diciembre de 1826, siendo hijo del entonces Gobernador de ese Estado. Estudió primeramente Jurisprudencia, pero su gran pasión por la música lo obligó a abandonar aquel estudio por el de ésta. Posteriormente, en 1844, marchó a Francia a estudiar medicina, sólo por complacer a

su familia; mas, en seguida olvidó esos estudios por los de su arte favorito. Al efecto, ingresó al Conservatorio de París, en el año 1846, habiéndose ya conquistado renombre en dicha ciudad, con varias composiciones suyas que había publicado, entre otras la preciosa romanza "Audad hermosas flores". En seguida, queriendo elevarse a mayor altura, pidió sus consejos al famoso maestro Donizetti, que se encontraba en París en esa época, quien le dijo: "sabe usted lo que necesita saber; a mí nadie me enseñó a componer; escriba usted y veremos". Alentado con tal estímulo, escribió sus óperas: "Leonor," cuyo libreto fué escrito por el poeta italiano Carlos Bozetti, y "Giovana di Castiglia," con libreto del florentino Temístocles Solera, y mas tarde, su célebre "Ave María", para la iglesia de Notre Dame de París, y que cantó la afamada cantatriz Jenny de Rosignon. Volvió a su patria en 1852, muriendo en ella, en 1855.

BALDERAS (Agustín).—Fué uno de los fundadores y primer director del Conservatorio Nacional de Música de México. Fué, además, un pianista de mérito, especialmente magnífico acompañante, que preparó a Angela Peralta para sus estudios en Europa, hacia 1860.

BERISTAIN (Joaquín, Sr.).—Nació en la ciudad de México, el 20 de agosto de 1817. Compuso una célebre Misa, calificada de obra maestra por Rossi; las brillantes oberturas: "Raquel" y la "Primavera", además de otras obras musicales de varios géneros; siendo de consignarse el hecho notable de que instrumentó en breves horas la partitura de la ópera "Sanámbula" de Bellini. Escribió también expresamente para el famoso trompista Mr. Salot: "Versos de orquesta de octavo tono obligados a pistón" y otras obras más del género religioso, para la Catedral de México y Colegiata de Guadalupe. Murió (dudo que el Sr. don Francisco Sosa, de quien tomo este dato, haya estado bien documentado), a la temprana edad de 22 años. Suponiendo un error de 10 años, sería de 32 años.

BERISTAIN (Lauro).—Hijo del anterior, fué también buen músico. Compuso una zarzuela titulada "A cual más feo", que se representó con aplauso en su época. Si no me equivoco, dos hijos de éste, Joaquín y Lauro, han sido profesores en el Conservatorio. Lauro (Sr.) figuró hacia 1850.

BUSTAMANTE (José María).—Nació en Toluca, Estado de México, en marzo de 1777. Fue en él tan precoces los talentos para la música, que ya de la edad de 7 años, construyó él

mismo un pequeño instrumento al que llamaba mi guitarrita, cuyo instrumento le fué hecho pedazos en su propia cabeza por sus padres, que se oponían, por infundadas preocupaciones, a que siguiera la carrera de la música. Peleó por la Independencia de su patria en 1810, lo que le valió estar en la cárcel varios años; más, habiéndose evadido, se dedicó por completo a la música, fungiendo de maestro de Capilla (1819) en varias iglesias de la ciudad de México, hasta su muerte. Puso instrumentación al "Hernani" de Verdi, y compuso muchas obras musicales, especialmente del género religioso, como son: cuatro misas grandes y dos chicas, lo mismo que tres juegos de versos de 5o. tono, cinco de 8o. tono, nueve responsorios, dos himnos de maitines y un salmo de difuntos. Los grandes maestros europeos, Manuel García, Rossi, Boscha, Maretseck, Bottessini y otros, han sido los panegiristas de Bustamante, cuya muerte acaeció en 1861.

CABALLERO (Agustín).—Presbítero, nació en la ciudad de México. Fué el más notable músico de su tiempo y un verdadero luchador por elevar el arte musical en nuestra patria, pues, como didáctico, formó a los más aventajados músicos que figuraron entre los años de 1850 a 1860, inclusive al famoso compositor don Melesio Morales, con quien convino, al fundar el Conservatorio, en incorporar a dicho plantel su vieja Academia particular. El violinista José Rivas, que más tarde llegó a ser director del Conservatorio, fué uno de los discípulos del Padre Caballero, y una infinidad más de insignes músicos.

CAMPA (Gustavo).—Ex-director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, nació en la ciudad de México, el 8 de septiembre de 1863. Fueron sus maestros de piano los notables pianistas mexicanos Julio Ituarte y F. Larrin y de armonía el célebre don Melesio Morales. Además de eminente músico compositor, ha sido el maestro Campa un buen literato que ha colaborado en varios periódicos, en los que ha demostrado poseer una crítica de primer orden. Ha compuesto Campa muchas obras musicales que le han dado justo y merecido renombre, como son: "Fuga coral a cuatro partes reales, con acompañamiento de orquesta", que fué enviada a la Exposición Universal de París de 1889, con cuya composición se había ganado el primer premio en el concurso promovido por el Ayuntamiento de la ciudad de México; las óperas "Rey Poeta", "Graziella", inspirada en Lamartine; un "Sanctus", un "Agnus", un "Ave verum", un "Himno Sinfónico", una "Dance Ancien", "Tiro-

lesa", "Reverie", la "Berceuse de l'enfant Jésus", para orquesta; una colección de 50 "Lieds" para canto y piano; un "Allegro Apasionato", para dos pianos; un "Minuetto", una "Gavote", dos "Hojas de Album", "Pastorale", "Canto de la Tarde", para piano; "Poema de Amor", para voces y orquesta, y otras muchas más, inéditas.

CAMPOS (Antonio María).—Fué autor de la ópera "Olga de Monterrojo", estrenada en Veracruz, en el año 1878.

CANALES (x).—Fué el autor de la ópera "Pirro d'Agorante", hacia 1860.

CARDONA (Ramón).—Gran pianista virtuoso, nació en Zacatecas, el 24 de agosto de 1885. Hizo sus primeros estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música de México, siendo allí discípulo de los maestros Gustavo Campa y César del Castillo. Marchó después por su cuenta a Berlín, Alemania, a perfeccionarse bajo la sabia dirección de Martín Krause. Fué nombrado después profesor del Conservatorio Stern, uno de los mejores de Alemania, atendiendo, a la vez, la dirección de una Academia particular de su propiedad, para la enseñanza del piano. Los numerosos conciertos y recitales que ha dado en ese país, le han conquistado, entre otros honores, la tan codiciada medalla Hollander.

CARRASCO (Alfredo).—Profesor jalisciense y compositor inspirado, cuyas sentidas obras para piano (publicadas por mi amigo Alberto de la Peña Gil) tienen un marcado sabor Chopiniano y que no hubiera desdeñado en calzarlas con su propia firma el mismo compositor polaco, Federico Chopin.

CARRASCO (José María).—Nació en la ciudad de México, el 28 de febrero de 1781. Fué primeramente organista substituto del de la Catedral de Morelia (1794), y después ganó por oposición, el de organista en propiedad, de la de Puebla (1799), cuando apenas contaba 18 años de edad, conservando este empleo, por espacio de cerca de 50 años, en cuyo lapso enriqueció con sus magníficas composiciones el extenso repertorio del archivo de esa Catedral. Murió este gran maestro en 1845, enterrándose en una de las naves del hermoso templo que había resonado durante casi medio siglo con lo que él produjera en el órgano. Su hijo Antonio fué también excelente pianista.

CARRILLO (Julián).—Nació en San Luis Potosí. Con la benéfica ayuda del Gobierno de su Estado natal, pudo ingresar al Conservatorio Nacional, a continuar sus estudios musicales en 1895, y con la protección del General Díaz, lo-

gró más tarde ir a perfeccionarse a Europa su carrera de violinista y compositor, llegando al Conservatorio de Leipzig, Alemania, donde Jadasshon su maestro de composiciones, en 1900. Después de haber vuelto Carrillo a su patria, fué honrado con el nombramiento de Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Ha compuesto Carrillo varias obras orquestales, algunas de las cuales se dieron a conocer primero por la orquesta "BEETHOVEN", de la que él fué el fundador y director. Además, es autor de la ópera "Matilde", y de obras didácticas sobre la Armonía, así como también de un librito titulado Pláticas Musicales, en el que ya se revela el carácter del futuro revolucionario de las teorías del sonido. Después dirigió la orquesta sinfónica, en la que dió a conocer sus sinfonías, género de composición que cultivó con predilección el maestro Carrillo.

CASTILLO (Carlos del).—Particular amigo del autor de estas líneas, es uno de los más eminentes técnicos pianistas contemporáneos que honran a nuestra patria, y que hizo sus estudios de perfeccionamiento en Europa, en el Conservatorio de Leipzig con Alfred Reisenauer, discípulo de Liszt, bajo la égida protectora de nuestro gran mecenas, el señor Lic. don Justo Sierra, Ministro que fué de Instrucción Pública y Bellas Artes, de grata remembranza. Tuve el placer de concurrir al recital que dedicó del Castillo al maestro Sierra, a su vuelta de Europa, con objeto de testimoniarle su gratitud y patentizarle, con sus inmensos progresos, el buen empleo de su permanencia allá. En dicho recital ejecutó el maestro del Castillo, de preferencia, obras de Bach, del que ha sido siempre devoto admirador, y fué grande el éxito que obtuvo con su magistral interpretación. Ha tenido mi biografiado que vencer grandes obstáculos, para llegar al envidiable puesto que hoy ocupa entre el profesorado mexicano, pues que hasta el año de 1928 dejó de ser Director del Conservatorio Nacional de Música; pero debido a la gran fuerza de voluntad que posee, ha podido sortear todos los escollos y elevarse hasta fundar una Academia suya: la Academia "JUAN SEBASTIAN BACH", en edificio de su propiedad, cerca de Chapultepec. También ha cultivado del Castillo, con bastante éxito, la composición, como lo revelan varias piezas para piano, de gusto exquisito, que ha publicado en diferentes épocas. En la actualidad dirige un periódico, "MEXICO MUSICAL", que él mismo fundó "en defensa de la Música" y como órgano de su Academia.

CASTRO (Ricardo).—Distinguido pianista y compositor, nació en Durango, el 7 de febrero de 1864. Fué discípulo de los maestros Salvatierra, Melesio Morales y Julio Ituarte, siendo de consignarse el hecho notable de que, en cada año de estudios de estatutos en el Conservatorio, él siempre ganaba DOS y aun TRES. Viajó en giras artísticas por varias ciudades de Norte-América y a París, obteniendo en todos sus recitales, lisonjeros triunfos y ovaciones espléndidas. Me es imposible citar aquí, ni siquiera aproximadamente, el número considerable de las obras de Castro; tanto más, si se tiene en cuenta que dejó muchas inéditas, entre las que figuran las óperas: "Don Juan de Austria", "Rousalska", "Satan Vencido", que en nada desmerecen de sus otras óperas ya conocidas, "Atzimba" y "Leyenda de Rudel"; sólo sí diré que todas las composiciones de Castro le valieron calurosos elogios en Europa, inclusive los originales de sus obras póstumas. Obligado el que esto escribe, particularmente, por deberes sagrados de gratitud hacia su biografiado, no quiere aparecer aquí como parcial; pero sí desea hacer constar, como un tributo a su eterno recuerdo, que, si grande fué Castro, como artista, no lo fué menos, juzgado íntimamente, como particular, debido a las hermosas cualidades morales que adornaban su bella alma blanca y noble. Tampoco cometeré la omisión de dejar constar aquí, que Castro fué a Europa pensionado por un periódico mexicano y fué entonces cuando en París dedicó a la simpática compositora francesa Cecilia Chaminade sus seis bellísimos Preludios, tan conocidos de todos los buenos pianistas. Pagó su tributo a la naturaleza el maestro Castro, el 28 de noviembre de 1907, siendo un familiar del autor de estas líneas, quien pronunció una de las oraciones fúnebres, en el sepelio del llorado artista.

CRUZ (Sor Juana Inés de la).—Más conocida como poetiza, nació en la ciudad de México, en el año de 1614. Fué maestra de Capilla de las Religiosas de San Gerónimo, y a la vez que célebre escritora, entre otras, de una obra titulada "Arte nuevo de la Música", la que bastaba por sí sola para hacerla en el mundo entero, de fama universal. Murió esta esclarecida mujer, el 17 de abril de 1695.

CUEVAS (Lic. Alejandro).—Compositor, autor de la ópera "Morgana", nació en la ciudad de México, en donde ha formado muchos discípulos aventajados, en su magnífica escuela de canto.

CHARLES (Ana María).—Notable pianista concertista contemporánea, fué discípula del eminente maestro don Luis Moctezuma.

DIMARIAS (Esperanza).—Distinguida cantante poblana, que figuró mucho a fines del siglo próximo pasado.

ELIZAGA (Mariano).—Nació en Morelia, Mich., el 27 de septiembre de 1786, siendo sus padres don Salvador Elizaga y doña Luz Prado. Fué en él tan precoz la vocación musical, que ya de la edad de 5 años, aludiendo a su persona anunció la "Gaceta de México", que había aparecido un músico natural, y con este motivo el Virrey Gálvez le puso a estudiar en el Colegio de Infantes de la Capital del Virreinato. Más tarde, en 1799, fué concedida a Elizaga la tercera plaza de organista de la Catedral de Morelia y a la ausencia de Carrasco, le sustituyó en su puesto. Entre los discípulos de Elizaga se contaba la señora Catalina Huarte, esposa de don Agustín de Iturbide, quien le nombró maestro de Capilla Imperial. Compuso este gran maestro: el "Miserere" del Miércoles Santo; una "Lamentación"; "Los Oficios", para los Mercedarios; una "Misa", para la Catedral de Guadalajara; un "Responsorio"; "Maitines de la Transfiguración", etc. Murió en Morelia el 2 de octubre de 1845.

ELORDUY (Ernesto).—Autor de la ópera "Zulema", fué discípulo de Raff en Alemania. Seduce con su estilo elegante en sus composiciones: "María Luisa", "Tropicales", "Canción Árabe", "Alma y Corazón", "Polonesa", etc., y se formó una reputación envidiable entre los músicos mexicanos. Fué consocio del que esto escribe en la extinta sociedad de compositores "Felipe Villanueva", de efímera vida. Murió Elorduy, si mi memoria no me es infiel, hacia el año 1911, en Tacubaya, donde vivía.

FLASCHEBA (Alberto).—Compositor de origen antillano, fue autor de la ópera "El Indiano", estrenada en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México, y de obras inéditas.

(Continuará)

Galería de Músicos Mexicanos

(Sigues del número anterior)

GARIEL (Eduardo).—Director que fué del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, nació en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, el 5 de agosto de 1860. Fué Gariel un músico pedagogo, que se esforzó durante varios años, por implantar en México el sistema francés de solfeo de Galin Chev , así como el "modal" cifrado y también la metodología pedagógica, en la enseñanza de la música. Ayudado por su íntimo amigo, el ex-Presidente Carranza, efectuó un viaje a Europa, con el objeto de introducir reformas en la enseñanza musical en nuestro país, y a su regreso sustituyó en la Dirección del Conservatorio a mi respetable amigo José Romano Muñoz, muriendo a poco de haber regresado al país.

GOMEZ (Baltazar).—Figuró por los años de 1850. Compuso especialmente obras del género religioso, como canciones para misterios, plegarias, etc.

GOMEZ (José Antonio).—El maestro de los maestros mexicanos, como se le ha llamado, nació en la ciudad de México, el 21 de abril de 1895. Fué el más grande compositor de su época en nuestra patria. Llamado sin duda por esto, el Bach mexicano. Fué organista de la Catedral de la Capital de la República. Entre sus mejores obras figuran: "La Independencia", obra del género imitativo, para piano, flauta y violoncello; un "Tratado de Armonía"; una infinidad de "Motetes"; varias "Misas" a gran orquesta; "Salmos para Vísperas"; "Responsorios para Maitines"; un gran "Miserere", a ocho voces y grande orquesta; un "Te Deum"; "Maitines completos" y otras piezas religiosas de gran renombre. Murió este insigne maestro en Tulancingo, tan pobre, que ni siquiera dejó con qué costear los gastos de sus funerales.

HERNANDEZ ACEVEDO (Juan).—Nació en la ciudad de México, el 23 de junio de 1859. A los diez años de edad empezó a estudiar la música, bajo la dirección del señor su padre, y más tarde estudió la flauta con el profesor don Mariano Jiménez y armonía y composición, con el maestro don Melesio Morales. En 1881 realizó un viaje a Europa, con el capital que le dejó de heredar por la muerte de su padre. En París la flauta con el gran profesor Alt s, y armonía en la propia ciudad. Entre sus

Compilada por: FERNANDO SORIA.

obras descuellan: un "Epitalamio", un "Minuetto", un "Intermezzo", dos "Sinfonías", una "Misa de Requiem", otra "Misa Solemne", una "Sinfonía Religiosa", una gran "Marcha Nupcial", una "Opera C mica", etc. El año 1889 fundó un Instituto Musical, en compa a de Ricardo Castro, Gustavo Campa, Jacobo García Sagredo y Vicente Lucio, que funcionó por espacio de dos años. Murió en 1894.

INFANTE (Alejo).—Músico compositor del género popular, que brilló por los años de 1850, no fué científico, pero el estilo de sus composiciones agradaba a todos, donde quiera que se ejecutaban.

ITUARTE (Julio).—Famoso pianista, compositor y profesor, que educó musicalmente en el piano a dos generaciones en la ciudad de México, fué autor de muchísimas piezas para piano, de distintos géneros, y aun para canto, algunas de ellas publicadas, no recuerdo si por la extinta Casa de H. Nagel, o por la de Wagner y Levien, en dos gruesos volúmenes. Fu  Ituarte, como dijo alguna vez nuestro poeta Juan de Dios Peza, "uno de los compositores mexicanos, que, además de haber tenido la gloria de ser en sus buenos tiempos nuestro primer pianista, ha visto sus creaciones aplaudirse con entusiasmo en todos los círculos sociales, y ha oído correr su nombre de boca en boca, como la estrofa de un himno de victoria..." En todas sus numerosas obras campean la inspiración y buen estilo. Este insigne artista fué discípulo de otro no menos célebre, don Tomás León. Por los años de 1882 a 83, en que era Director del Conservatorio Nacional de Música el señor don Alfredo Bابل t, el maestro Ituarte tenía a su cargo una de las clases de piano, de asignatura en dicho plantel, y fué entonces cuando yo tuve el honor de ser uno de sus discípulos en el referido instrumento, aunque por poquísimo tiempo, y esta circunstancia me hace deplorar doblemente el no poseer datos y fechas precisas acerca de su vida; tanto más, cuanto que, veo con tristeza que se le va olvidando ingratamente. Su muerte, si no me equivoco, debe haber acaecido por los años de ...1888, de un cáncer, según supe después, o de enfisema pulmonar, como me informó el señor don Felipe Ituarte, primo de mi maestro Julio, en Veracruz.

Continuará

Galería de Músicos Mexicanos

Compilada por: FERNANDO SORIA.

(Sigue del número anterior)

LARIOS (Felipe).—Floreció a mediados del siglo próximo pasado. Fué músico concienzudo, dedicado a la enseñanza del piano y notable profesor, por la cantidad de pianistas aventajados que formó entre sus discípulos, distinguiéndose entre ellos: don Juan Salvatierra, don Francisco San Román, don Juan y don Abel Loreto, el célebre don Melesio Morales y otros varios, entre los que hay que citar al que, después de haber oído al famoso pianista francés Henry Herz, redobló su estudio, hasta hacerse por sí solo el más grande virtuoso pianista de México: don Tomás León.

LEÓN (Tomás).—(1826-1893). Hace algunos años fui personalmente a tomar datos sobre la vida de este famosísimo maestro, de la boca de su propia hermana Jesús, respetable anciana, directora de una humilde Escuela Católica, en la calle de San Felipe Neri de México, frente al Teatro Arbu; pero, a pesar de la buena voluntad de que la ví animada, por obsequiar mi deseo, nunca pudo proporcionármelos, debido a muchos obstáculos que accidentalmente se presentaron, de modo que hoy sólo transcribiré lo que acerca del maestro León dijo alguna vez en un periódico el señor Rubén María Campos: "Era, dice, un pianista distinguido, dotado de un amor ferviente por la música, lector hábil que daba audiciones constantes en la intimidad, de composiciones de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, al mismo tiempo que, para satisfacer el gusto de los menos avanzados, música de Rossini, Meyerbeer, Gounod, Verdi (primitivo) y otros maestros accesibles a oídos menos pulidos. Este ferviente apóstol de la música debe considerarse como el núcleo, en torno del cual se agruparon las fuerzas vivas, don Aniceto Ortega, don Melesio Morales, don José Ignacio Durán, don José Urbano Fonseca, don Gabino Bustamante, don Agustín Balderas, don Néstor Montes, don Julio Ituarte, notable discípulo del maestro León y otros distinguidos diletantis y músicos profesionales. Compuso el maestro León una infinidad de piezas, que sería imposible nombrar aquí.

LUNA (Joaquín).—Figuró por los años de... 1850. Compuso solamente música del género religioso: cuatro "Misas" para dos y cuatro voces, una a tres y otra de a dos; dos "Responsorias"

un "Oh Salutaris!" y dos juegos de versos para "Tertia y Maitines".

MARTINEZ (Abundio).—Fecundo e inspirado compositor de música popularailable, fué tan desgraciado, como muchos de nuestros músicos compatriotas. Vió la primera luz en Huichapan, Estado de Hidalgo. La casa editora de Wagner y Levien publicó de Abundio como unas...70 piezas del géneroailable. También perteneció a la sociedad de compositores "Felipe Villanueva", en donde yo lo conocí personalmente. Si mal no recuerdo, murió de tuberculosis, por el año de...1913.

MEDINA (Luis).—Distinguido vihuelista y compositor mexicano, a fines del siglo XVIII.

MEJIA (Estanislao).—Compositor e instructor contemporáneo. Fué discípulo del maestro Gustavo Campa. Es un consumado contrapuntista, autor de: un "Tratado de Armonía"; de "Escena Lírica"; de una "Suite Mexicana"; de una "Sinfonía"; de varias piezas para piano y de otras para canto, etc.

MENESES (Carlos).—Ha sido, como su tío, don Miguel, un gran luchador por elevar el arte musical en nuestra patria. Como director de la orquesta del Conservatorio, ha dado a conocer la mayor parte de las obras más clásicas, y como profesor de piano, ha formado a gran número de técnicos "virtuosos" modernos mexicanos, siendo tal su fama sobre este particular, que, como dice el maestro Julián Carrillo en su librito "Pláticas Musicales": "ser discípulo del maestro Meneses era una garantía de lo que podía valer el pianista; por el contrario, cuando se preguntaba a un estudiante de piano en el Conservatorio, quién era su profesor y mencionaba a otro que no fuera Meneses, ya aquello bastaba para que se le tuviese en poco. ¿Cuántas veces oí mentir a algunos pianistas, diciendo que eran discípulos de Meneses, para que se les guardara mayores consideraciones." Murió el 6 de abril de 1929.

MENESES (Miguel).—Tío carnal del cono- cidísimo maestro don Carlos del mismo apellido, del que acabamos de hablar, fué uno de los compositores mexicanos más inspirados, como lo demuestran sus óperas: "Agorante", "Rey de Nubia", "Luisa Lavalieri", "Judith", "Hada del Lago", "Hércules", "El príncipe de Egipto", "El

aplaudir mucho en Italia, en Rusia, y después de una carrera triunfal, le sorprendió la muerte en Bombay, India Inglesa.

MIRAMONTES (Arnulfo).—Uno de los más inspirados compositores mexicanos contemporáneos, nació en 1882. Es autor de la ópera nacional "Anahuac", que se representaría en el Teatro Metropolitan Opera House, de Nueva York; de la gran "Sonata en sol mayor", dedicada a Rocabrana, la que, según se dice, está ajustada a las formas del más puro clacismo, (como todo lo de este autor); del magistral "Cuarteto en Re menor", premiado en el concurso de 1910, y que se considera como lo más elevado de música de cámara, que se ha escrito hasta hoy por músicos mexicanos. Esperamos que el esclarecido talento musical de Miramontes siga dando gloria a nuestra patria.

MORALES (Melesio).—Nació en la ciudad de México, el 4 de diciembre de 1838. Fueron sus maestros don Jesús Rivera, el Padre don Agustín Caballero y don Felipe Larios, y en Italia, los maestros Valle y Mavellini, a donde fué a perfeccionar sus estudios musicales, bajo la protección particular de los señores Martínez de la Torre, Dueñas, don Antonio Escandón y don Ramón Terreros, quien le obsequió con ese fin la cantidad de 5,000 francos. Compuso Morales las óperas: "Romeo y Julieta" en 1863; "Ildegonda", en 1869; "Gino Corsino", en 1877; "Cleopatra", en 1892; "Carlo Magno", e inéditas; "La Tempestad", y "El Judío Errante". Además, se le conocen una multitud de piezas de todos géneros, como son: "Sinfonía-Himno"; la obertura "La Hija del Rey"; un "Curso de Contrapunto", etc., etc. Fué el maestro Morales fundador y miembro de muchas sociedades artísticas de su país, entre ellas, del Conservatorio Nacional de Música, que no abandonó jamás, hasta su muerte acaecida el 13 de mayo de 1908.

OGAZON (Alba Herrera y).—Cultísima musicógrafa y crítica, profesora de piano en el Conservatorio Nacional de Música; autora del interesante librito "Puntos de Vista"; de una versión al español del de Hoffman, titulado "La Ejecución Pianística" y de muchos artículos sobre crítica musical. Murió en Mixcoac, D. F. en 1931.

ORTEGA (Aniceto).—Fué médico, poeta y músico; "como músico entusiasmó a todo un pueblo como alguien ha dicho, con los patrióticos cantos de su Marcha "Zaragoza"; sus nocturnos, sus Melodías, sus grandes Fantasías y sus deliciosos Valses, tienen un sello de originalidad,

de distinción y sentimentalismo, de gracia, de buen gusto y delicadeza, que enajenan a cuantos los escuchan; como pianista ejecutante, su estilo era correcto y brillantísimo; como compositor, le proclamaban todos el Chopin Mexicano. Su "Canto de la Huilota", su Vals-Jarabe", su "Invocación a Beethoven", su ópera "Cuauhtemotzin" y otras muchas creaciones de su numen, forman el testamento artístico de aquel poeta soñador, que se hundió en la eterna sombra, dejando un reguero de luz inextinguible. Murió el 17 de noviembre de 1875.

PANIAGUA (Cenobio).—Nació en Tlalpujahua, el 30 de octubre de 1821. Fué compositor de gran mérito, entusiasta trabajador por el arte musical, y aun considerado como la personalidad más conspicua entre sus contemporáneos músicos. Formó una legión de discípulos, a quienes transmitió su saber, y que cultivaron la facultad creadora, que supo despertarles. Las obras más notables de don Cenobio fueron: las óperas "Catalina de Guiza", en 1859; "Pietro d'Albano", en 1863; "El Paria", inédita, con letra de Riva Palacio; el Oratorio "Tobías", con letra de Metastasio; "Misa de la Purísima", en mi bemol; "Maitines" para la Colegiata de Guadalupe; "Cartilla Musical"; Cuartetos, Oberturas, Romanzas y muchas otras piezas para piano, amén de una infinidad de Misas y un Requiem para sus propios funerales. Su hijo, don Manuel Paniagua, ha sido también compositor, entre otras obras, de las óperas: "Judith", "Fidanzata Corza"; de la zarzuela titulada "Lola la Andaluza", etc. Murió don Cenobio, en Córdoba, Veracruz, el 2 de noviembre de 1892.

PERALTA (Angela).—Nuestra famosísima cantatriz e insuperable diva, nació en la ciudad de México, el 6 de julio de 1845. Fue notabilísima Soprano, que debutó en México, en el teatro Nacional de la antigua calle de Santa Isabel, a la temprana edad de 15 años, el 18 de julio de 1860, con la ópera "Trovador", de Verdi. Después cantó por primera vez en Milán, en 1862, conquistando en Europa tantos aplausos, que le llamaban allá "El Ruiseñor Mexicano". Era, además, buena ejecutante pianista, y aún compuso varias piezas para piano y canto y para piano solo, obras que alcanzaron gran boga en su tiempo. Murió esta excelsa artista, de la fiebre amarilla, en Mazatlán, Sinaloa, el 30 de marzo de 1883, según me informó mi buen amigo Machorro de Puebla, que había formado parte de la troupe artística de la tournée que hizo Angela por los Estados del Pacífico Occidental.

(Continuará)

Galería de Músicos Mexicanos

(Sigue del número anterior)

PLANAS (Miguel).—Autor de la ópera "Don Quijote" y de muchas Fantasías de Salón para piano, figuró por los años de1880.

PONCE (Manuel).—Uno de los más fecundos e inspirados compositores mexicanos contemporáneos, nació en...Zacatecas, según unos, o en Aguas Calientes, según otros, en 1885. Hizo sus estudios de perfeccionamiento de composición y de piano, en Bolonia, Italia y en los centros musicales más afamados de Europa. Ponce ha sido el iniciador y dignificador del Folklore, en nuestro ambiente musical, pues ha querido patrióticamente hacer música nacional o vernácula, es decir, de un sabor netamente mexicano. Ha compuesto Ponce, aparte de sus arreglos de canciones mexicanas: unas 60 piezas publicadas hasta el año de 1920, e inéditas en cartera hasta ese año: 17 "trozos románticos", muchas "Mazurcas", varios "Estudios", algunos "Caprichos", "Tarantella", "Fileuse", "Barcarola", "Preludio" y Fuga en Re-menor"; dos "Estudios de Mósches" arreglados para la mano izquierda; una "Suite en fa sostenido menor"; otra "Suite" para orquesta de arco; un "Trío" para piano, violín y Cello; un "Andantino" para tres violines y piano "El Canto de las Hadas", para violín, viola, cello y piano; "Romanzetto y Scherzo", para violín y piano; "Canzoncina d'amor", para cello y piano; "Melodía", para harmonium y piano; una "Página" para órgano; un Concierto para piano y orquesta; "Rapsodias", etc. etc. Debo advertir que ésta lista fue tomada por mí desde hace ya varios años, y es de suponerse que su número sea, por lo menos, el doble en la actualidad, dada la asombrosa facilidad que tiene Ponce para la composición. De esta maravillosa facilidad he llegado a persuadirme, no sólo en la extinta sociedad de compositores "Felipe Villanueva", a la que se me hizo el honor de pertenecer, y a la que también estaba asociado el maestro Ponce, sino en lo particular, en Veracruz, alguna ocasión en que el bondadoso maestro, que siempre me ha favorecido con su amistad, me deleitaba con sus últimas producciones pianísticas, después de haber estado ausente largo tiempo en Estados Unidos y Cuba, a petición de él, le dí un motivo o diseño melódico de pocos compases, e inmediatamente sin vacilaciones se puso a bordar sobre este tema o diseño, un diluvio de bellísimas filigranas en el piano, improvisando en la forma

Compilada por: FERNANDO SORIA.

de cánón libre, y obsequiándome en seguida un autógrafo con los primeros compases escritos de su puño, de tan preciosa improvisación, que conservo con veneración y cariño.

PREZA (Velino M.).—Es un magnífico organizador y director de Bandas Marciales, y además, un excelente compositor de muchas piezas muy aplaudidas, tanto en México, como en Estados Unidos, a donde ha hecho varias giras con su Banda; tales como: Vals "Amoureux", Gavota "Promenade" y muchos Paso-dobles, etc. etc. En esas giras ha salido airoso en competencia con la famosa Banda Americana de Felipe Sousa.

RIVAS (José).—Insigne violinista, al par que director de orquesta, que fue también Director del Conservatorio. Figuró en la misma época que otro gran violinista, don Pablo Sánchez.

RIVERA (Jesús).—Fue un inteligente profesor de música, que compuso varias obras, tanto del género religioso, como de carácter profano. Estableció en los bajos de la Gran Sociedad, en la ciudad de México, uno de los Repertorios de Música más antiguos y la primera litografía musical, que nos dio a conocer algunas de las obras de los músicos de aquella época. Posteriormente, ese Repertorio fue el conocido con el nombre de "Rívera y Río", poco antes de que monopolizaran ese negocio las Casas alemanas de H. Nagel y la de Wagner y Levien.

ROSAS (Juventino).—Autor del Vals "Sobre las Olas", conocidísimo en el mundo entero y de otras bellas piezas populares, como "Carmen", "Ensueño Seductor", etc., fue violinista, nacido en Guanajuato, el 25 de enero de 1868, y que murió pobrísimo en Batabanó, Isla de Cuba, el 12 de julio de 1904, hasta el extremo de haber tenido que sufragar los gastos de su sepelio algunos caritativos vecinos de esa población. Recuerdo que cuando funcionaba la Sociedad de Compositores "Felipe Villanueva", a la que yo pertenecía, dicha Sociedad gestionó la traslación de los restos mortales de este popularísimo artista, a nuestra Patria. Al efecto, se nombraron en comisión a los maestros Ernesto Elorduy y Miguel Lerdo de Tejada, miembros de la Felipe Villanueva, para que fuesen a recibir a Veracruz la urna mortuoria de Juventino, cuyo traslado hasta nuestras playas fue galantemente costado por compañeros músicos cubanos.

(Continúa)

41. "Galería de músicos mexicanos (Sánchez - Soria)", *México Musical*, I/1933

México Musical Enero 1933

Nº 1 Año 3 11

Galería de Músicos Mexicanos

Compilada por: FERNANDO SORIA.

(Sigues del número anterior)

SÁNCHEZ (Rosendo).—Clarinetista, director de Bandas y compositor, particular amigo del autor de estas semblanzas, fue oriundo de la raza aborigen Mixteca o Oaxaqueña, como étnicamente lo fue nuestro gran Juárez, coterráneo de mi biografiado. Fue Sánchez discípulo del maestro Julián Carrillo, en Armonía y Composición, y perteneció a la famosa Banda de Policía, dirigida por el maestro Preza. Compuso varias obras musicales del género polifónico elevado, como son: "Intermezzo Triunfal", "Suite para Orquesta", "Oda Sinfónica a Juárez", para orquesta, fanfarria, coros y órgano; un "Cuarteto de Arco"; "Nostalgias", "Horas de Amor", "Cantos populares mexicanos", etc. Hago constar, como testimonio de mi gratitud, que, además, puso brillante instrumentación a dos Marchas Triunfales mías: "Insurgentes" y "Morelos", estrenadas por las Bandas Militares, en el Malecón de Veracruz, juntamente con otra Marcha mía "Marcha Yaqui". Murió en 1929.

SORIA (Fernando) (Autobiografía).—A riesgo de aparecer inmodesto y de cargar con el dictado de parcial, permitome hoy incluir mi insignificante personalidad en esta "Galería de Músicos Mexicanos". Lejos de mí la idea aviesa de querer aumentar una pulgada a mi humilde estatura de artista, pues que aún en la Biblia misma se dice que: "nadie puede agregar un codo a su estatura"; pero también un principio filosófico reza: "nemo tenetur se ipsum prodere", (nadie está obligado a dañarse) y, además, mi única intención es la de legar aquí a mis familiares estos datos sin importancia trascendental, como una constancia de los esfuerzos que he hecho en toda mi vida por elevar en mi patria y aún fuera de ella el bello arte noble que ha cautivado toda mi existencia.—Nací en Ocozucoutla, a 30 kilómetros de Tuxtla Gutiérrez, (hoy Capital del Estado de Chiapas), el 11 de agosto de 1860. Cuando apenas contaba yo cinco años de edad, por extrema carencia de recursos pecuniarios de mi madre, la señora doña María Cárpena de Soria, que hacía dos años había enviudado, fui puesto bajo

el protector amparo del filántropo sacerdote católico, don Nicolás Figueroa, cura párroco de Tuxtla, de eterna remembranza para mí, quien me impartió el conocimiento de las primeras letras y pagó a un maestro que me enseñara los primeros rudimentos de la música, para cuyo arte se revelaba ya en mí una decidida vocación, a tal punto, que ya a la edad de nueve años suplía yo a mi maestro en el coro de la iglesia, como acompañante en el harmonium y corista cantor en jefe.—En 1872 fue agraciado mi protector, el señor Figueroa, con el nombramiento de Rector del Seminario Conciliar de San Cristóbal Las Casas, Capital entonces del Estado de Chiapas, e ingresé a dicho Plantel, ubicado en el ex-Convento de San Francisco de aquella ciudad, en calidad de primer corista, a fin de retribuir de alguna manera, la enseñanza y alimentos que allí se me suministraban.—En 1879 tuve que abandonar el Seminario por no sentir inclinación a la carrera eclesiástica, ni querer defraudar las esperanzas de mi bondadoso protector.....

Recorrí varias poblaciones de Chiapas y aún de Tabasco, radicándome por breves años en algunas de ellas, dedicado a la enseñanza del piano, con tan buena suerte, que, a principios de 1883 pude realizar la ensoñación mas alhagüeña de mi niñez: trasladarme a la ciudad de México, a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música. Al efecto, presentado por el señor Balleza al señor don Alfredo Bablot, director entonces del Conservatorio, me inscribí desde luego a la clase de piano, aunque por poquisimo tiempo, a cargo de mi inolvidable maestro Julio Ituarte. Diversas causas de orden económico, me orillaron a retornar a Chiapas, radicándome en Comitán y aún a aceptar después en Auetzaltenango, segunda ciudad de la República de Guatemala, el puesto de teoría y piano, como profesor en el Instituto Nacional de Varones e igual empleo en el Colegio "Saenz" de Señoritas. A los tres años regresé a establecerme definitivamente en Comitán

y después en San Cristóbal, en cuyas dos ciudades eduqué a dos generaciones en la música, pues fui profesor en el "Liceo José María Ramírez" de Comitán y profesor de piano y canto en el Colegio "Josefino" de San Cristóbal. Finalmente, en 1901 me trasladé con mi familia a la Capital de la República, en donde desempeñé (por oposición), durante cerca de seis años, los empleos de canto coral y el de solfeo en las escuelas del Distrito Federal, dirigidas por la Secretaría de Educación Pública, a cargo entonces del esclarecido y culto intelectual, Licenciado don Justo Sierra. Posteriormente, en 1911, los acontecimientos políticos me obligaron a marchar a radicarme en el Puerto de Veracruz, en donde permanecí siete años, escribiendo muchos artículos literarios sobre crítica y didáctica musicales, en el periódico "Arte Musical" de los señores Minguez y Miguelena y logrando controlar la enseñanza del piano, entre las familias de muchas señoritas porteñas. Mi quebrantada salud me obligó a volver nuevamente a México, de donde ya no me he ausentado más.....—El ramo del arte musical que más irresistible atracción ha brindado a mis aptitudes, ha sido siempre la composición. He compuesto en mi vida de artista más de 300 piezas de varios géneros, de las cuales permanecen inéditas más de la mitad del número de ellas. Apenas si recuerdo los títulos de unas y otras: un "Manual del Músico Mexicano", compilado con la paciente e ímproba labor de varios años, conteniendo todo lo relativo: "Apología", "Historia", "Teoría", "Melodía y composición", "Armonía", "Instrumentación", "Diccionario Técnico", "Diccionario Biográfico", inclusive esta "Galería de Músicos Mexicanos". En épocas anteriores: una zarzuelita titulada "Un Rival de Allende el Bravo", representada en Comitán y en San Cristóbal; una Obertura para piano y orquesta, titulada, ¡"Gloria!"!; una Fantasía patriótica del género imitativo, para piano, titulada "¡Dios, Patria y Libertad!"!; un "Album del Corazón", que consta de dos Suites, una Romántica y otra Elegiaca, de doce piezas cada una, inspiradas en pensamientos poéticos,

editado por mí en Leipzig, Alemania; "Veinte Coros Escolares" graduados, diez para años elementales y diez para años superiores, publicados por la Casa Wagner y Levien; unas 40 o 50 piezas Bailables y de Salón, publicadas, tanto por mi cuenta, como por la de varios repertorios de música; dos ¡"Oh Salutaris!"!, uno para Barítono o Contralto y otro para Soprano o Tenor, etc, etc. Quédanme aún muchas inéditas, en cartera.—Sin que se crea que pretendo aquí ampulosa réclame, formándome atmósfera con un oropelesco autobombo, voy a consignar en seguida algunos pequeños triunfos recordados al azar, que he logrado conquistar en mi humilde carrera de artista y profesor:—Mi excelente amigo José Rodríguez, distinguido pianista y director de orquesta, actual Presidente de la Unión Filarmónica de Puebla, efectuó hace bastantes años, una jira artística por varias de las grandes ciudades de Norte-América, incluyendo invariablemente en todos los programas de sus recitales de piano, algunas obras mías, siendo unánimemente calificado por la Prensa de los Estados Unidos como el pequeño Liszt mexicano, (pequeño, porque es de pequeña estatura). Esto me lo refirió el señor Edmundo Somellera, propietario del Repertorio de Música "Santa Cecilia", de Puebla.—Una de mis discípulas mas aventajadas en Veracruz, la señorita Luz Segura Millán, de un temperamento artístico excepcional, está actualmente en París, dando conciertos y recitales de piano en la Sala Pleyel y en otros centros artísticos de la ciudad Luz.—El humilde autor de estas semblanzas, también tuvo opción a la medalla con que el Gobierno Francés premió a diez de los compositores mexicanos que concurren con sus obras a la Exposición Universal de París, del año 1889, habiendo sido adjudicada dicha medalla en suerte, por haberla rifado el Gobierno Mexicano, al profesor español don Vicente Mañas, residente entonces en México, quedándome únicamente el Diploma, que con tal motivo se sirvió conferirme el Señor General Don Porfirio Díaz.

(Continuaré)

Galería de Músicos Mexicanos

(Sigue del número de enero)

SORIA (Isabel).—Distinguida cantatriz Soprano Ligero, hija del autor de estas semblanzas, nació en la ciudad de Comitán, Chiapas, el 6 de enero de 1890.—Las mismas preocupaciones que me asaltaron para resistirme a incluir en esta "Galería de Músicos Mexicanos", mi autobiografía, las he tenido al escribir aquí la de mi propia hija; pero un imperioso dictado de conciencia me ha sugerido, que el deber cumplido por mí al ayudarla en sus primeros pasos por la senda del arte, me imponía también la obligación de dar a conocer los esfuerzos personales que ella ha hecho por elevarse y elevar a su patria aún en el extranjero.—En 1905 ingresó Isabel al Conservatorio Nacional de Música, siendo ahí discípula de perfeccionamiento de piano, del maestro Ricardo Castro, director entonces del plantel, y de canto fue alumna de la culta profesora, señora Antonia Ochoa de Miranda, y más tarde lo fue en Puerto Rico, del eminente cantante Paoli.—Ha hecho Isabel giras artísticas por Cuba y las demás antillas, así como también por varios de los Estados Unidos, con éxito alhagador, hasta ser definitivamente consagrada en el Teatro Real de Madrid, España, cantando con el tenor Fleta, ante los Reyes de España, y después con Lázaro, también de fama mundial, bajo la batuta del insuperable director de orquesta Toscanini, ante el cultísimo público de Milán, Italia, casi la mayor parte de las óperas del extenso repertorio escritas para la tessitura de su voz. En la actualidad está dedicada Isabel a la enseñanza del bel canto, en una Academia particular que fundó en la ciudad de México, después de una tournée de conciertos por gran parte de los Estados de la República, inclusive las ciudades de su patria chica, Chiapas.

TEJADA (Ignacio).—Compositor popular, autor de muy buenas piezas para piano, hacia 1875, fue tío del no menos popular compositor Miguel Lerdo de Tejada.

Compilada por: FERNANDO SORIA.

TEJADA (Miguel Lerdo de).—Director de la popular orquesta típica que lleva su nombre y que ha hecho varias giras artísticas por Estados Unidos, donde ha sido muy aplaudida, es también popularísimo compositor de muchas piezas musicales, que han gozado bastante boga, algunas de ellas para canto, como "Perjura"; la zarzuela "Luces de los Angeles", etc. Fue el maestro Lerdo fundador de la sociedad de compositores "Felipe Villanueva", de efímera vida.

TELLO (Rafael).—Nació en 1872. Es fundador y director del Conservatorio Libre de Música y muy competente profesor de piano, así como también magnífico compositor. Es autor de las óperas "Nicolás Bravo", con letra de nuestro inolvidable Ministro de Relaciones, Licenciado don Ignacio Mariscal; de la ópera "Dos Amores" y de muchas excelentes piezas para piano, entre las que sobresalen: dos "Minuetos"; una "Tarantella"; un "Madrigal"; una "Elegía", etc, etc.

TORRES (José Ignacio).—Discípulo de don José María Carrasco en Puebla y de don José J. Trujeque, compuso una ópera, de la que aprovechó algunos trozos para ponerles letra en latín, a fin de que se cantáran en las iglesias. Ignoramos el nombre de dicha ópera, ni tenemos de él otros datos.

TRUJEQUE (José J.).—Discípulo, del gran maestro José Antonio Gómez, fue como su maestro, músico notable, director de las orquestas que se organizaban para los templos católicos.

VALLE (Antonio).—Autor de mucha música religiosa, sobresaliendo tres Misas, hacia 1860.

VALLE (Octaviano).—Alumno de la Academia de Música del Portal de Tejada, de don Cenobio Paniagua, fue autor de la ópera "Clotilde di Cosenza", hacia... 1865.

(Continuará)

Galería de Músicos Mexicanos

(Continuación)

VEGA (Ramón).—Discípulo también de don Cenobio Paniagua, fue autor de la ópera "Adela di Comingio", en la misma época que el anterior, señor Octaviano Valle.

VILLANUEVA (Felipe).—El malogrado compositor de tantas y tan bellas obras musicales, nació de cuna humilde, en Tecamac, Ozumba, el 5 de febrero de 1862. Perteneció al triunvirato que, con Castro y Campa, empezó recorrer, por decirlo así, el velo que cubriera para nuestros paisanos las formas elegantes de la música moderna, como lo revelan todas sus obras: "Vals Amor", "Vals Poético", "Mazurcas de Salón", sobre todo, su ópera "Jeofar", estrenada el 20 de julio de 1893, después de haber muerto su autor el 28 de mayo anterior, sin haber presenciado su último triunfo.

VILLASEÑOR (Alberto).—Uno de los más grandes técnicos pianistas (sin hipérbole) que hemos tenido en México, hizo sus primeros estudios de piano con el maestro don Carlos Meneses. Después, protegido por el señor Licenciado don Joaquín Casasús, marchó a Leipzig, Alemania, a perfeccionarse con Taihmüller, y allá, según dice el maestro Carrillo, llegó hasta opacar con el Concierto de Grieg, al gran pianista francés Raoul Pugno. Murió en Orizaba, Veracruz, el 23 de enero de 1909.

YANEZ (Octaviano).—El más famoso de los modernos guitarristas mexicanos, nació en 1866. Dió recitales en muchos de los Estados Unidos y en gran parte de los de su patria, con éxito asombroso. Murió sumamente pobre, en México, el 23 de julio de 1921.

ZEPEDA y COSIO (María de Jesús).—Nació en la Capital de la República, en 1823. Muy pocos datos se conservan de la vida de esta famosa cantatriz, que tantos aplausos conquistó; no obstante, es con ella con quien principió esa serie de egregias divas primadonas mexicanas, que han venido obteniendo tantos triunfos para sí y para su patria, y que ha tenido dignas representantes

sucesoras en la incomparable Angela Peralta y tantas otras más. La Zepeda tuvo la desgracia de morir, como muchos de nuestros artistas compatriotas, en la más espantosa miseria, a pesar de haber deleitado al público de su país con casi todo el repertorio italiano de su época.

Además de los setenta músicos mexicanos hasta aquí mencionados, bien pudiéramos citar a otros muchos; pero desgraciadamente, carecemos de datos para ello, tales como:

COMPOSITORES E INSTRUMENTISTAS:
Fernando Villalpando, Candelario Rivas, Clemente Aguirre, Francisco Navarro, Trinidad Moreno, M. Rocha, etc., etc.

PIANISTAS: Elena Padilla, Josefina Brito, Pedro Luis Ogazón, Joaquín Villalobos, Luis Motezuma, César del Castillo, Luis Alfonso Marrón, Antonio Gómez Anda, Miguel Cortazar, Salvador Ordóñez, Conrado Tovar, Manuel Lomelí, Manuel Bermejo, Manuel Barajas, etc., etc.

VIOLINISTAS Arturo Aguirre, Pedro Manzano, Pedro Valdéz Fraga, Saloma, etc., etc.

CANTANTES: Soledad Goizueta, Beatriz Franco, Adriana Delgado, Rosa Palacios, Virginia Galván de Nava, Elena Marín de Bauche Alcalde, Antonia Ochoa de Miranda, Clara Elena Sánchez, Carmen García Cornejo, Fanny Anitúa, Josefina Llaca, Cristina Isla, Jesús Tagle, la Lomán, María Luisa y Consuelo Escobar, María Teresa Santillán, Enrique Labrada, Adrián Guichené, Malpica, Torres Ovando, Flores, Roberto Marín etc., etc. Sería interminable la lista de los músicos y cantantes que han descollado en México en diferentes épocas y en diversos ramos del divino arte musical, pues, aún teniendo muy buena memoria, forzosamente se quedarían muchos involuntariamente olvidados.

Fernando SORIA.

FIN.

Las uñas largas

Por MANUEL M. BERMEJO.

El erudito Campillo y Correa, en su brillante artículo sobre "la mano humana", censura con ática ironía la antiestética y absurda moda de las uñas largas, que de nuestra inculta aristocracia, pasó a invadir a nuestra clase media, donde es más antipática por razones que se verán.

Como las ideas de Campillo, publicadas en su Florilegio, pueden leerse allí mismo sin que sufran alteraciones, voy a permitirme no referirlas, sino exponer algunas de mi cosecha.

Con excepción de la cabellera, que es un hermoso adorno de la humanidad, principalmente de la mujer, toda parte del cuerpo humano que adquiere mayores proporciones de las ordinarias, se ridiculiza.

Pasa un individuo de orejas grandes, y dice algún mordaz: ese señor debe oír el vuelo de una mosca a dos kilómetros. Del de gran nariz dicen: ¡qué buen olfato debe tener! Et sic de coeteris: ¿Qué podrá decirse de quien tiene uñas largas?

Aparte toda broma, no es posible que una materia córnea, despierte sensaciones más gratas que la epidermis; (ya se hizo la excepción del cabello). El desarrollo y afinación de un órgano, supone la preponderancia de su empleo. Un gran bíceps pinta al atleta, unas buenas pantorrillas al ciclista o al andarín; la mano musculosa, se antoja la de un mecánico, la mano esbelta la de un músico... ¿Y las uñas grandes?...

La uña en la especie humana, es la garra en el irracional. El felino salvaje, afila sus garras en el tronco robusto, el gato doméstico en la mesa del comedor; se ocurre que la niña mimada las afilará en los carrillos de su marido cuando lo tenga.

La mano femenina despierta las ideas de laboriosidad o de ternura. ¿Cuál será su labor con esas uñas? Mondar patatas. ¿Cuál será su caricia? Un rasguño.

Tratándose de las personas que se dedican al piano, las uñas resultan insoportables. Ni en nombre de la moda son elegantes, porque la elegancia excluye toda idea de superfluidad y de estorbo.

Al ver sentarse al piano a una señorita que usa las uñas largas, se siente anticipado el horror del mal efecto que va a producir y del peligro a que está expuesta. En efecto, el choque de las uñas en el marfil de las teclas, convierte el piano en un xilófono de la peor especie.

Y si en un pasaje de cierta agilidad, la punta de la uña se introduce entre dos teclas, fácilmente se rompe hasta su nacimiento, causando un dolor agudo y un daño que puede tener por desenlace la deformidad perpetua del dedo.

Las dificultades del piano son múltiples y variadísimas; de consiguiente también lo son el ataque y la postura de las manos. ¿Cómo podrá abordar todas, la que tiene un obstáculo en cada dedo?

"La Música en China"

Por FERNANDO SORIA.

En lo antiguo, dice P. Césari, siempre tuvieron los chinos, a la música, como ciencia de las ciencias; la suprema matemática, de la que todas las demás toman su origen, considerándola de origen divino y tributando una grande veneración a los que sobresalían en su cultivo.

Cuenta una leyenda china que Kung-tseu, el filósofo legislador, el Moisés o el Licurgo chino, gran observante de la tradición, tuvo noticias acerca de un maravilloso músico, conocedor de cuantas profundidades de armonía se contaban de los antiguos. Visitóle e inscribióse desde luego en el número de sus discípulos. El as-

ceta le recibió con noble deferencia y le habló eloquentemente de la música, como del más precioso de los dones celestes, pues que con ella calmamos nuestras pasiones; gustamos de placeres más tranquilos y honestos, sobreponiéndonos triunfadores a nuestra herencia de animalidad. Tras semejante disertación teórica, tomó el asceta su CHIN o D'ZAIN, y con él demostró magistralmente la aplicación de las teorías expuestas, ejecutando una ária del MAHATMA VENVANG. Absorto al escucharla Kung-tseu, hubiérase dicho que su alma entera iba a identificarse con la armonía de aquel CHIN celeste y

primitivo... —“Basta para la primera lección,” —le dijo el asceta. El discípulo, ya de vuelta en su casa, repitió sin tregua aquella divina melodía, por espacio de diez días consecutivos. —“Vuestra interpretación en nada difiere de la mía,—le dijo asombrado el maestro, al oírle,—y tiempo es ya de que os ejercitéis en otra”. —“¡Oh, bendito Instructor!, le replicó Kung-tzeu; os suplico, por lo que más améis, que diferáis por algún tiempo vuestro mandato, pues que aún no me he apoderado por completo de la idea del compositor maravilloso...” —“Bien, contestó el GURU asceta: os concedo cinco días más para que lo encontréis”. Fenecido que fué este término, Kung-tzeu compareció ante su maestro nuevamente, y le dijo tímido y confuso: —“Comienzo a vislumbrar en la sagrada obra de Mahatma algo así como si mirase a través de una tupida nube los rayos del sol. Os pido, pues, otros cinco días más, y si al expirar este plazo no he conseguido mi objeto aún, me consideraré inepto para la música, y jamás volveré a ocuparme de ella”. —“¡Os los concedo una vez más!”, exclamó el asceta virtuoso.

Alboraba apenas el quinto día de los señalados como último plazo, cuando, al despertar, se encontró Kung-tzeu como transformado en otro hombre, a causa de sus anhelantes meditaciones. Veló a casa de su instructor y abrazándole, le dijo gozoso: —“Vuestro discípulo ha encontrado al fin lo que buscaba. Soy como un hombre que, puesto en una cima eminente, abarca con su mirada los más lejanos países. Veo en la música todo aquello que tras la música debe verse; pero que, sin embargo, sólo uno entre un millón alcanzan a percibir. Empapado en las emociones nacidas de la composición, he podido remontarme hasta la mente misma del Mahatma que la obra compuso, y ya ella no tiene secretos para mí, como tampoco me es un enigma, como antes, su propia personalidad...” He aquí el poder de la música para un espíritu reconcentrado.

Refiriéndonos a una época muy posterior y más reciente, diremos que los chinos suponen que ellos inventaron la música, pero, en realidad, ignoran hasta sus principios rudimentarios. Ni siquiera tienen idea de la armonía, la cual, para ellos, no es más que desorden. En cuanto a la melodía, ni saben qué son semitonos. Aprenden este arte rutinariamente... “No se necesita,—dice un escritor,—ser un gran profesor para comprender que la música china es horriblemen-

te mala, y eso a pesar de que en el Ministerio de los Ritos existe una dirección filarmónica. El canto tomado sumamente agudo produce un grito gangoso que molesta al escucharlo”.

No quedó poco sorprendido un día el celeste emperador Kang-hí, cuando, al ejecutar una canción nacional delante de los misioneros Grimaldi y Pereira, el segundo puso en notas, delante del mismo emperador, su canción, y la ejecutó a su vez inmediatamente. Preguntóle el monarca cómo era posible que con tanta prontitud tocara una composición que sus músicos más entendidos tardaban mucho tiempo en aprender. El misionero le respondió que los europeos habían descubierto, hacía tiempo, el modo de fijar los sonidos en el papel, por medio de signos, y le convenció poniendo en nota y tocando en el acto otros cantares chinos. El emperador se quedó maravillado, y entonces instituyó una Academia Musical.

El sistema musical de los chinos es completamente distinto del que en todos los demás países constituye un idioma universal. Tienen cinco tonos, usan nueve caracteres, y escriben la música, siguiendo un método que parece más sencillo que el nuestro. Su escala procede de FA a FA, sin alteraciones, siendo el producto de un progreso de quintas, y diferenciándose de la nuestra en que aquella tiene su primer semitono entre el cuarto y quinto grados.

Entre los instrumentos de música, de cuerdas, más usados por los chinos, se citan: el HUNG-TCHUI, que tiene dos; el SAN-CHIEN-TZO, que tiene tres; el YUE-CHIN, que tiene cuatro, y el YANG-TCHIU, que tiene catorce. Entre los de viento, existen: el SIAO, que es un tubo solo, en el cual se sopla por uno de sus extremos; el TI-TZO, que es un tubo semejante al anterior, pero en el cual se sopla por una abertura practicada en el centro del instrumento, y, finalmente, poseen el SOU o SEUG, que tiene una embocadura adherida a la base del instrumento, compuesto de trece tubos de dimensiones desiguales. Además, deben citarse: una especie de guitarra de cuatro cuerdas, llamada PIPA; el tambor o TIMBAL, el CUERNO, el CIMBALO y una especie de TROMBON.

Es seguro que en la actualidad, dadas las ideas revolucionarias que han invadido al mundo entero, debe estar algún tanto reformada la música en la flamante República China.

45. "Origen de la música popular o nacional", *México Musical*, X/1933

B

México Musical Oct. 1933

Nº 10 Año 3

que contribuían a dar constante novedad a sus bailes. La expresión indescifrable de su rostro parecía brotar de la energía de su cuerpo haciendo de ambos una sola perfección en la que incessantemente obraba su incansable imaginación, pues tenía; y esto es lo más maravilloso de su arte, una profunda y variada imaginación. Con el instrumento sin igual de su cuerpo podía hacer vibrar cualquiera nota de la escala de las emociones humanas; podía descubrir cualquier sombra del carácter humano y la esencia de cualquier fase significativa de la experiencia, de tal manera, que instantáneamente se la reconocía, pues al verla bailar el Vals de Navidad hacía recordar cosas por largo tiempo olvidadas haciendo sentir nuevamente la trémula expectación de la niñez; en su Bacanal, con aquel abandono, hacía sentir henchido el corazón con la santa y devota adoración por viejos dioses; con la sirena Cleopatra representaba toda la seducción de la falsedad mundana; su weathlike, Giselle despertaba infinita ternura para la niña que era cosa tan frágil

para esta tierra y el Cisne, el Vuelo del Dragón y Hojas de Otoño, levantaban a uno como en alas en la vasta naturaleza de este mundo e instantáneamente al toque vital de su genio parecía hablarnos con profundo significado; así la muerte de un cisne parecía el símbolo de todas las muertes, y el aletear de una mariposa el de todas las alegrías; y así como una crisantema se destrozaba a nuestros ojos por el primer viento invernal así se sentía uno transportado no al conocimiento de una simple flor que se marchita, sino al de la sentencia universal que existe escondida para marchitar todas las bellas cosas existentes en el mundo,

Revelar satíricamente el sentir, la belleza, la alegría y la tragedia de la vida, ha sido la suprema ambición de todos los artistas creadores en cualquiera forma a que se dediquen, y habiéndolo logrado Ana Pavlova fué de los pocos artistas de su época; pero no deja de ser una catástrofe el que haya sido condenada a trabajar en un medio tan perecedero.

Origen de la Música Popular o Nacional

Por FERNANDO SORIA.

Se sabe por la historia que, a la caída del Imperio Romano se sucedieron las constantes irrupciones de los bárbaros en Europa, que extragaron las costumbres, y que influyeron notablemente en el decaimiento y postración de las ciencias y de las artes, y que la larga época siguiente, llamada Edad Media, fué la época de crisis para todos los ramos del saber humano, pues, como dice Blazquez de Villacampa: "a la muerte del Emperador Nerón, el arte musical empezó a descender insensiblemente, llegando a su más completo abandono durante los siglos tenebrosos y de barbarie por que atravezó el mundo; pues, si bien se veían algunas ráfagas fugaces de luz viviente en las reformas de San Ambrosio, en el siglo IV y de San Gregorio, hacia el año 600 en la música sagrada, y la profana era cultivada por Boccio, Arezzo, Muris y algún otro, el arte músico, por regla general, cayó en la más ruinosa decadencia, que hubiera concluido por sepultarla en los abismos de la más profunda obscuridad, a no ser por

el débil sostén de los Bardos, y más tarde de los Juglares y Trovadores o Romanceros ambulantes, que divertían con sus cantares a algunos grandes señores en sus castillos feudales".

Es sabido también por la historia que cuando las naciones de Europa fueron convirtiéndose al cristianismo, se introdujo entre ellas la música eclesiástica o religiosa, que desde luego ganó ascendencia y superioridad sobre la música profana, porque los jefes y reyes nuevamente convertidos favorecieron especialmente la música introducida por los religiosos y misioneros. Cuando el rey Clovis, después de la batalla de Tolviac, año 496, se hizo bautizar, le agradaba tanto la música de los clérigos, que en seguida le confirió su particular protección, y aun el rey Teodorico le envió un buen músico que enseñase la música sagrada a los neófitos francos. Por esta razón se hizo poco en las esferas oficiales en pro de la MUSICA POPULAR. Carlo Magno y sus sucesores, aun-

que protegían la antigua poesía nacional, fundando colecciones de lo que existía de literatura antigua, favorecieron, sin embargo, de preferencia, todo lo que se refería al servicio eclesiástico, pues que, aun el mismo emperador asistía cantando a la iglesia. En esa época, el arte musical, como las demás artes y ciencias, casi solamente se cultivaban por el clero, principalmente en los monasterios de los Benedictinos; deuda sagrada de la civilización moderna al cristianismo.

Los Juglares y Trovadores fueron, en realidad, los fundadores inconscientes de la MUSICA POPULAR o NACIONAL. Estos cantores ambulantes, con bien escasas luces, fueron los únicos encargados de conservar y propalar el arte, junto con la poesía que ellos mismos componían y cantaban en público. De estos, los que trabajaban por calles y plazas, eran tenidos por infames y deshonorados, y los que cantaban a los señores asuntos de guerra y amor, obtenían recompensas y consideraciones. Y no cabe duda que este tipo de personajes músicos existió; aunque más dignificado, desde tiempos remotos, en diferentes naciones, pues, se sabe históricamente que los hubo entre los antiguos países del Norte de Europa, aunque bárbaros, es decir, que no establecíanse permanentemente. Los Bardos o poetas músicos de los antiguos Germanos, que cantaban las glorias de los héroes, y en honor de los difuntos; que mediaron en los tratados de paz y guerra, disponiendo la celebración de las fiestas eran personajes de distinción; y este mismo tipo se encontró entre los antiguos galos en Francia y a estos vates druidas muchas veces se les vió, como dice Kravor, interponerse en las guerras intestinas de la Galia, desarmar a los combatientes furiosos y detener la efusión de sangre; un escritor antiguo dice que "a la suave armonía de sus liras se acallaban las pasiones más ardientes, así como las bestias feroces, por encantamiento"; las naciones Escandinavas tuvieron sus HIMRES, de iguales cualidades, así como los demás Celtas de las Islas Británicas, pues aun se dice que sus Bardos más célebres fueron Fingal y su hijo

Osián; de la misma manera, los Escandinavos llamaron ESCALDES a los suyos. Es pues, debido a los poetas PROVENZALES del siglo X, llamados TROVADORES (trouvers), dignos sucesores de los antiguos Bardos, que cantaban sus versos ellos mismos, o bien acompañaban la declamación con instrumentos musicales, que progresó la música POPULAR o NACIONAL, perfeccionándose más y más. Los instrumentos musicales que entonces usaban eran: Arpa, Guitarra, Violín, Címbalos, Tambores y también la GAITA para bailar. Del Sur de Francia, al medio día del Loire, se propagó el gusto por la GALLA CIENCIA ("art joyeuse"), a todos los países vecinos, a Cataluña, Castilla, a la Normandía y aun entre los MINSTRELS de Inglaterra y los MINESANGERS de Alemania. Mas por la guerra infernal de los Cruzados contra los Albigenes, a principios del siglo XIII, fueron arruinadas las benignas comarcas de Provenza, y su espíritu poético y caballeresco se extinguió. Pero viene después la época llamada del RENACIMIENTO, la edad de oro de la música, (siglos XV y XVI), en que brotaron multitud de genios, entre los que descoló el inimitable Palestrina, en cuyas grandes obras se revela ya ese género de melodías populares, aunque escondidas entre las largas voces monótonas que entonces eran de uso, y que no permitían caracterizar la verdadera especie de las piezas, y desde entonces cada nación fué formando poco a poco el estilo y carácter particular de sus melodías y cantares.

México, nuestra patria, no tiene, en realidad, música netamente NACIONAL, así como tampoco la tienen los demás países de América, pues nuestras melodías no son AUTOCTONAS, sino calcas de los AIRES que nos legaron los antiguos conquistadores españoles, quienes, a su vez, los heredaron de los MOROS, que dominaron a España durante cerca de 700 años. Por ejemplo: ¿qué es nuestro JARABE TAPATIO, si no la adaptación a nuestro medio ambiente del antiguo ZAPATEADO ANDALUZ? ... y para los argentinos ¿qué es su clásico TANGO, si no una degeneración de la vieja Danza Cubana? ...

ción musical está encerrada en los efectos puramente auditivos; de que una simple batería, un acorde de tres sonidos o el hilo tenido de un pedal, bastan a colmar su pensamiento; se le trata, en fin, de músico superficial, de sensibilidad minúscula, de instrumentador exquisito, pero exento de resonancia emotiva. Lo llaman correcto, hermético, irónico, incapaz de incorporar ningún elemento de la vida afectiva en sus evocaciones sonoras y orgulloso de su incapacidad hasta el punto de erigirla en programa estético. Esta repugnancia antimusical por la emoción, es el supremo y trascendental defecto de la composición de última hora; ya en Ravel la deficiencia aludida ha sido celebrada como una virtud por el "snobismo" que, en el público, en la crítica y en el mismo gremio profesional, está siempre dispuesto a aplaudir los contrasentidos y absurdos mayores. Pero, por otra parte, no han faltado a este músico las más severas censuras. He aquí cómo ha juzgado un crítico francés sus "Historias Naturales": "Sin unión entre sí, acremente disonantes, tejidas de esas durezas que

salva en la orquesta el juego de los timbres, pero que el piano monocromo subraya con protestas, esas obras hacen gala, además, de un propósito de sequedad completamente antipático."

Con todo, Ravel es un técnico de primer orden; su refinamiento armónico es de un preciosismo y una perfección tales, que los nuevos compositores franceses parecen haberse desanimado de seguir sus huellas—sobre todo en el terreno orquestal—y se diría que Ravel marca un límite impasable en este sentido. Sus obras principales son: para orquesta, "Daphnis et Chloé", Schérazade, Ma mère C'Oye, Adelaide, ou Le langage des fleurs (valse nobles et sentimentales), Rapsodia Española, Preludio del "Tombeau de Couperin"; para piano: "Pavane pour une infante Défunte", "Jeux d'eau", Sonatine, Gaspard de la nuit, Tombeau de Couperin, Valse nobles et sentimentales; para canto: Les deux épigrammes (Clément Marot), Histoires Naturelles, Poèmes de Mallarmé, Cinq mélodies grecques, Chansons populaires, etc.; música de cámara, un cuarteto y un trío, este último, maravilloso.

Apología de la Música

Compilada para "México Musical"

Por FERNANDO SORIA.

"Los medios de expresión de la música, dice un escritor, son inagotables; ya se manifiestan por medio de voces solas, de instrumentos solos o por familias de estos, dando lugar a las sonatas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos y demás piezas que entran en el género de salón y de cámara; ya acompañando estos a las voces, originándose por este medio lo que se llama música dramática o lírica, según su género; ya por orquestas solas, ocasionándose las admirables creaciones sinfónicas de nuestros clásicos; ya por bandas de música militares, que popularizan los cantos del pueblo; ya, en fin, por medio de un instrumento sencillo propio de una localidad, ó por medio del Órgano, en el género religioso, cuyos sonidos nos conmueven, haciéndonos ver con sus múltiples combinaciones la gran distancia que nos separa del Gran Espíritu Creador, y sentir en el alma un placer suave y puro que nos embarga y nos eleva, transportándonos a las regiones de la contemplación. Por esto la música es y será siempre el arte universal y marcará, como dice Villacampa, los pasos civilizadores de los pueblos, manifestando todos en ella sus más caras afecciones y sus

mas delicados sentimientos, pues la música es el arte ecléctico por excelencia: todos los pueblos, todas las naciones reconocen su benéfico influjo y en sus cantos aparece impreso su propio y genuino carácter."

P. Césari escribe en su Historia de la Música: "La música es una idealización del lenguaje natural de las pasiones y sentimientos, ha dicho Spencer; un cálculo misterioso e incomprensible del espíritu, según Leibnitz, que hace virtuoso al que lo posee, a la vez que franco, en sentir de Gervasoni, por lo cual en todos los pueblos antiguos se la tuvo en un concepto divino, como un don inapreciable que debemos a los Inmortales. El hebreo Filón de Biblos la llama: leche que alimenta al alma. San Isidro cuenta que en la antigüedad era tan vergonzoso no conocer la música, como ignorar las letras del alfabeto. Ateneo y Plutarco atestiguan que la música era introducida en los banquetes griegos, no para incitar a los comensales al desorden, sino para recordarles la templanza; contraste cruel para nuestra cultura actual, que rodea de música todos los

actos frívolos, de ruido y de vicio!... Los funerales de los hombres ilustres, eran acompañados de instrumentos metálicos, según Seneca, Tertuliano, Valerio Máximo y Clemente de Alejandría. Macrobio añade que se cortejaban con música los entierros, para que el alma del muerto pudiera mejor romper las ligaduras de su cuerpo y remontarse mas rápida hacia la Fuente de todo encanto musical. Plutarco dice que los lacedemonios cuidaban mas de la música que de los alimentos, y Cicerón refiere que el gran político Temístocles había caído en el menosprecio de sus contemporáneos, por haberse visto obligado a confesar en un banquete, (en el que, como en todos, circulaba de mano en mano la Lira), su completa ignorancia en el arte de pulsar dicho instrumento. Licurgo hizo obligatorio en sus leyes famosas el estudio de la música, y Xenócrates de Caledonia, según Laertes, que era ella el mejor auxiliar de la Filosofía, al paso que Platón, en su "Banquete", y Aristóteles, en su "Política", la deputan indispensable para la educación de la infancia y de la juventud".

A nadie se oculta, seguramente, la gran influencia de la música sobre el organismo de la mayor parte de los animales, y es célebre, según Tzetzé, la fábula de Arión de Mettimore, acerca de los peces influenciados por la música. La afición que el camello siente por la música es un hecho bien comprobado. Cuando los arabes desean obtener de ellos un trabajo extraordinario, tocan unos AIRES con sus instrumentos favoritos. El castigo no los vence; en cambio la música hace que se esfuerzen en trabajar con la mejor voluntad.

Rosso de Luna dice que: la música se ha empleado siempre con gran éxito en el tratamiento de las enfermedades nerviosas, y Madame Jael ha escrito un libro acerca de la Música Psicofisiológica. Bourdelot cuenta que cierto médico salvó a una señora enloquecida por contrariedades amorosas, mediante hábiles cantantes, y es célebre, sobre este asunto, una obra escrita por Cesar Vigna, director que fué del manicomio de San Clemente, en Venecia. La obra de Descurets, "Medicina de las pasiones", narra elocuentes casos de curaciones por la música. Los médicos antiguos atribuían a la música un influjo benéfico sobre ciertas formas de perturbaciones mentales, y aun hoy día es aceptada y empleada en el tratamiento de enfermedades de origen psíquico, con bastante éxito.—En 1878, en el Randalls Island Asylum de Nueva York, fueron tratados en conjunto 400 enfermos que padecían de irritabilidad, insomnio, etc., reuniéndolos en un salón, donde un

aplaidido concertista de Piano ejecutó diversas piezas durante cuatro horas. El resultado fue muy satisfactorio, pues las enfermas se revelaron particularmente sensibles al ritmo y se observó una curación casi radical en el 90% de ellas... Se la recetaba en otros tiempos, como un antídoto contra la peste, los reumatismos, la gota y la picadura de las víboras y de las tarántulas, de donde viene el nombre de "Tarantella", de un baile Napolitano. En la Edad Media, durante la epidemia del "Baile de San Vito (Corea)", los músicos, más que los médicos, fueron los que tuvieron a su cargo el tratamiento de estos enfermos. En el siglo XVI opinaba Jambaptista Porto que los instrumentos de música contruidos con plantas medicinales producen el efecto curativo de la planta utilizada en su fabricación.—Desde las épocas más remotas, dice Rosso de Luna, los filósofos han afirmado el poder curativo singular de la música, sobre aquellas enfermedades cuyo origen mediato o inmediato radica en tristezas, atonías o depresiones del espíritu.—Kircher nos da, en su Egiptiacus, detallada descripción de un instrumento que él mismo construyera en sus extravagancias de sabio, para experimentar la influencia hígida restauradora y tonificadora de la verdadera música, porque el sonido tiene, en verdad, cierta oculta propiedad magnética que opera una positiva interferencia con las vibraciones morbosas o inarmónicas de los nervios del organismo; cosa que no debió ignorar Aclepiades, hace veinte siglos, pues que nos dice que, para aliviarse de la ciática, tocaba una trompeta y su prolongado sonido, haciendo vibrar las fibras nerviosas, producía la cesación del dolor; poder de la vibración sostenida que, en las cosas llamadas inertes, está ya harto comprobado por la Física, no solo en esas admirables copas venecianas de purísimo cristal, que se quiebran instantáneamente, tan luego como reciben a distancia una vibración musical intensa al unísono perfecto con su diapasón, sonoro, sino con esas notas enérgicas salidas de las cuerdas de un violín, y que, mantenidas constantemente, se ha demostrado que pueden hasta derribar un muro, cual se derriba, así mismo, un puente de hierro, cuando sus llantas y sopórtes se destemplan bajo el paso rítmico y uniformado de un ejército.

También el P. Ulloa, en su "Música Universal", nos da un precioso tratado acerca de las modalidades del ETHOS, en sus relaciones psicológicas con el hígado, ese órgano cuya verdadera misión empieza ya de nuevo a ser comprendida, desde el momento en que se llama por algunos especialistas en enfermedades hepáticas... "el paño de

lágrimas"... de lágrimas que no lloran los ojos. El sabio español don Arturo Soria y Mata, ha escrito a este respecto un tratado de Musicoterapia, muy digno de estudio en todas sus partes.—Demóstenes afirmaba, de igual modo, que muchas enfermedades pueden curarse por medio de los sonidos melodiosos de la Flauta. Mesmer usaba la armónica descrita por Kircher, para sus célebres curaciones magnéticas, y el escocés Maxwell ofreció demostrar a varias Academias, que ciertos medios magnéticos, que tenía a su disposición, entre ellos la música, podían llegar a sanar algunas enfermedades tenidas por incurables, tales como la epilepsia, la locura, la hidropesía y hasta las más pertinaces fiebres palúdicas.—Ferrari cita también el siguiente caso curioso sobre la poderosa influencia de la música: El aire suizo "Ranz des vaches", toque montañés que se emplea en ese país para reunir ganados dispersos por la tempestad, ejercía tal influencia en el ánimo de los reclutas suizos, excitándolos de tal modo tan irresistible al llanto desesperado y al suicidio, por la nostalgia del ausente país natal, que hubo necesidad de prohibirlo severamente en el ejército francés, para evitar verdaderas epidemias de psicopatía colectiva.

Aludiendo a este mágico poder de la música sobre el ánimo del hombre, dice Héctor Berlioz: "es imposible resistir a un vago sentimiento de infinita tristeza, y de una... ansia de otra vida mejor, cuando se escuchan los sonidos producidos por las cuerdas de una Arpa Eólica suspendida a un árbol solitario..." Otro tanto podríamos decir nosotros de la misteriosa nostalgia que dejan en el alma los sonidos quejumbrosos de una Quena o Flauta peruana indígena, durante una noche de luna, en un jacal de los bosques sudamericanos o de la costa mexicana.—Por esto es que Goethe dijo: "La música es el verdadero elemento de donde sale toda poesía y adonde vuelve, como los ríos al mar".

En corroboración de lo anteriormente asentado, cuéntase que los delirios de Alejandro Magno se calmaban con la música de los flautistas griegos que constantemente traía a su servicio; tanto como los furiosos del rey Felipe V de España, con el dulce canto de Carlos Broschi Farinelli. También la Biblia cuenta que los excesos del rey Saúl se calmaban pronto con las dulcísimas melodías del Arpa de David, etc., etc. Siendo, sin duda, por esto, por lo que Martín Lutero decía: que "la música es el arte de los profetas y el único arte que, como la Teología, puede calmar la agitación del alma y ahuyentar al diablo..." En concordancia

con lo hasta aquí expuesto, dícese que Cayo Graco, el ilustre tribuno romano, cuando había de pronunciar algún discurso importante, llevaba consigo un tocador de flauta, el que tenía órden de insinuar con su instrumento una melodía melancólica, si el orador se dejaba arrebatar por el fuego de sus propias palabras; o, por el contrario, atacar unos cuantos compases vigorosos, si hablaba con excesiva blandura; y el efecto era inmediato.

En resumen: "La influencia psíquica de la música se basa en su transmisión desde el cerebro al sistema simpático que dirige los diversos órganos. Así puede explicarse su acción sobre la nutrición, sobre la digestión y el restablecimiento del equilibrio orgánico.—Un médico norteamericano, el doctor Robert Schaufler, ha propuesto una verdadera farmacopea musical, según la cual cada enfermedad debe tratarse con la música correspondiente. Esto que provocará la involuntaria sonrisa de muchos, nos obliga a recordar que algunos médicos eminentes son partidarios, no solo pasivos, sino activos, del sublime arte de la música: Strümpel era un excelente pianista; Billroth, un violinista magnífico; Richard Cabot, Profesor de Medicina en la Universidad de Harvard, un perfecto violinista y músico de cámara; Richard Morrison, conocido médico de Boston, un buen violoncellista; el doctor Alfonso Ortiz Tirado, eminente tenor mexicano, etc., etc. Esta lista puede alargarse todo lo que se quiera. Billroth, el famoso filósofo musical y médico alemán, fijó poco antes de su muerte sus ideas sobre la música, en un libro publicado póstumamente, en el que analiza la acción de la música desde el punto de vista fisiológico y psicológico.

Cuando Napoleón I pensionó al gran cantante italiano Crescentini, condecorándolo con la Corona de Hierro, en 1797, escribió: "Por ser la música el arte que más influencia ejerce sobre las pasiones, es también el que más debe fomentar el legislador".—Platón, el gran filósofo griego, encargaba a los atenienses el mayor cuidado por la conservación de su música, y agregaba: "porque si llega a alterarse, se corromperán vuestras buenas costumbres".—La insigne escritora española, Baronesa de Wilson, en una de tantas obras que escribió sobre la América, asienta: "Es indiscutible que la música es, entre las bellas artes, la que más directamente conmueve y electriza el corazón, ejerciendo tan poderoso influjo en el organismo, que, a su antojo inspira entusiasmo patriótico, melancolía sublime, ideas e ilusiones risueñas y arrobamientos deleitosos. El lenguaje

de la música es por extremo más expresivo que el del cincel, o el del buril, o el del también hermosísimo del pincel. Tengo para mí que el individuo ajenó al conocimiento de la música, carece de expresiones delicadas y de ternuras benditas que son vida de nuestra vida y ser de nuestro ser. Un poeta de la edad medioeval dijo que "la música es la voz de los cielos en sus diversas manifestaciones y en sus augustas idealidades".—Avempace y Averoes, lo mismo que León el Hebreo, nos hablan de la música, como "la armonía de las esferas", mientras que los místicos, como Fray Luis de Granada, Malón de Chaide, los Padres Arriaga y Nieremberg la miran de un modo espiritual, incompatible ya con los secos cánones de los primeros contrapuntistas ulteriores, como "refección y nutrimento singular del alma, del corazón y de los sentidos, que levanta la fuerza intelectual a pensar, trascendiendo las cosas espirituales, a lo bienaventurado y a lo eterno", y Fray Luis de León, en fin, celebra así la música:

"A cuyo son divino
Mi alma, que en olvido está sumida,
Torna a recobrar el tino
Y memoria perdida
De su origen primero, esclarecida".

Otros grandes escritores, entre ellos, P. Césari, asientan que: "El hombre, en la soledad del estudio o de la meditación, al concebir abstraído alguna idea placentera, se expansiona inconcientemente entonando algunos de sus cantos más favoritos. En las ceremonias religiosas de todos los tiempos y de todos los ritos, en los hechos de guerra, en los festines, en las procesiones, en celebraciones de las fiestas de cualquier orden y hasta en las plácidas horas del reposo; es siempre la música la encargada de elevar el espíritu, de encender el valor, de despertar el entusiasmo, de avivar el esfuerzo, de alegrar el corazón o soñar el alma, así en el templo, como en el campo de batalla, así en las bulliciosas comilonas, como en la tranquilidad de la siesta... Y es que la música tiene sobre todas las bellas artes el privilegio de impresionar más directamente nuestra sensibilidad de un modo expansional e intensivo, sien-

do por esto por lo que todas las solemnidades han reclamado el poderoso auxiliar de los encantos sublimes y sonoros esplendores de la música, para lograr la importancia y el realce debidos a su celebración. Cuanto mayor cabida se ha dado en cada fiesta a la parte musical, aun siendo muchas veces secundaria, mayor solemnidad ha tenido el acto; porque la música es el mejor, más adecuado, más bello y más impresionante complemento de la vistosidad, y la única que por sí misma satura de gozo el espíritu, atraído con admiración y arrobamiento por la novedad y magnificencia del espectáculo".—Por esta razón, Coll y Vehi dice, a su vez: "El arte nada sería si no conmoviese al par que deleitase... Ninguna de las bellas artes ejerce en la sensibilidad una influencia tan directa, tan eficaz, tan agradable como la Música, y ni la forma, ni el color nos impresionan tan profundamente, tan poderosamente, tan alhagüenamente como el sonido. En el sonido impalpable, invisible, hay un nó se qué misterioso, divino que deleita el espíritu y le anega y le arroba y le embriaga, elevándole. Alas de ángel son las suyas, más ligeras y más hermosas que las nevadas de la paloma... El sonido afecta todo el sistema nervioso, que, al fin y al cabo no es más que un instrumento de muchas cuerdas muy vibrantes... Conviene convencerse del estrecho parentesco entre el alma y el sonido: nihil est autem tan cognatum mentibus nostris, cuam numeri atque voces... El ritmo y la melodía, y puede añadirse la armonía, es a saber la Música, agitan nuestro ánimo, lo enardecen y lo apaciguan, lo abaten, lo alegran, lo entristecen... La analogía de las sensaciones y afectos que nos causa el sonido con la que nos causan las diversas propiedades de los objetos, ha dado margen a que atribuyésemos el poder de expresar dichas propiedades... Como la sensibilidad obra de rechazo en la inteligencia, acontece que al oír una melodía o un grito del corazón, la fantasía abre sus alas y tiende el vuelo, y por efecto de asociaciones rápidas, de las cuales ni siquiera tenemos conciencia, cruzan por los espacios de la inteligencia nubes de imágenes y conceptos, unos tras otros, como las encrespadas olas que el viento impele".

El gran mosaicógrafo español, don Felipe Pedrell, dice: "La Música es la más subjetiva de las bellas artes, pues no tiene modelo en el mundo sensible y por eso se halla sujeta a infinitas transformaciones; la esencia de la música es una y eterna, aunque sus manifestaciones sean infinitas... Cuando se ha transmitido al cerebro la impresión de sonidos, entonces se opera un maravilloso trabajo psicológico, de que tenemos conciencia, sin poder explicar exactamente cómo se produce. Hay más: y es que las sensaciones se transforman en sentimientos, en ideas, en recuerdos, y el oficio o función del cuerpo, ha sido simplemente suministrar al alma los medios de ejercer su actividad, de satisfacer sus necesidades, de calmar su deseo de goces nobles y elevados. En estas condiciones, la música es la realización del supremo ideal."

Según afirma Guardiola Valero: "El espíritu más enamorado de lo bello, que ha existido jamás, Platón, consideraba la música como un medio de llevar las donas a la virtud, y también como un elemento necesario a la felicidad pública y a la conservación del Estado". El más grande de los Padres de la Iglesia, San Agustín, estimaba la música como un medio de elevarse al conocimiento de la armonía racional, y por esta, llegar a entrever la armonía divina en sí misma".—Schopenhauer, no se limita, como Schelling, a ver en la música la forma de las cosas eternas, sino que ve en ella la esencia de esas mismas cosas. Uno de los más grandes músicos, Ricardo Wagner, artista y filósofo a la vez, considera la música como una revelación más alta que toda moral y que toda filosofía; y el más ilustre de los filósofos modernos, Hebert Spencer, afirma resueltamente que la música debe colocarse a la cabeza de las bellas artes, porque es la que más contribuye a la dicha de la humanidad.—En la actualidad se reconoce la necesidad de educar a las muchedumbres y se busca el instrumento para llegar más pronto y más positivamente a ese resultado. Reconoce, así mismo, la necesidad de acrecentar los sentimientos de solidaridad y altruismo entre los hombres y se reclama un estímulo que haga armonizar los corazones y las voluntades, ya que la

ciencia no ha logrado armonizar las inteligencias; mas ningún medio ni ningún arte conduce tan seguramente, como la música, a ese resultado. De manera que, sin temor de equivocarnos, podemos afirmar que la música es el arte del porvenir, porque ninguno encaja tan completamente en las tendencias de la civilización moderna y en el espíritu expansivo y altruista de la humanidad. Repetimos que en la época presente se acentúa más la necesidad de educar a las masas populares, en el arte, y se buscan los medios de llevar sus efectos a todas las conciencias, desde la más sencilla hasta la más compleja, porque en el seno de esas masas existen, descuidadas hasta hoy, poderosas fuerzas de arte y de genio, que deben ser puestas en acción, para la alegría y gloria del mundo y bien de la sociedad futura. Mas, para obtener este fin, ningún medio como la música, pues esta es, como dice Bellaigue, la más sociológica de las artes, porque el sonido es el agente social por excelencia y es, además, la representación de la vida. La sensibilidad, ese sentido de la multitud, como la llama Gurney, se conmueve y se difunde fácilmente entre las masas, bajo las impresiones de las ondas sonoras. Hoy se quiere que todas las cosas sirvan a los fines de lo bello. El arte no tiene ya límites; abraza el mundo entero; todo cae bajo su jurisdicción y sirve de motivo a sus inspiraciones. Todas las producciones del alma humana, como dice Fanciulli, tienen un aspecto estético. "No hay, agrega Márguery, mas que una débil parte de la creación que podamos utilizar en alimento, o en vestido del cuerpo o en satisfacción de este; pero la creación entera puede servir al sentido de lo bello. Por esto, en el porvenir, la dirección de la sociedad no dependerá de los pensadores ni de los filósofos, sino de los artistas; es el sentimiento, más que la inteligencia, quien ha de unir a los hombres y procurarles la mayor suma de felicidad, porque en las dichas y en los quebrantos, corresponde al corazón la parte principal, o sea la más importante. De aquí que la música sea el arte más popular, el único acaso, que han gustado las gentes de las humildes y apartadas aldeas, a donde la acción de las demás bellas artes no llega y permanece para todos des-

conocida... "La música, dice el citado Bellaigue, es el arte que más se asocia a nuestra vida, y nos acompaña desde el nacimiento hasta la muerte: Canta cerca de la cuna y canta al borde del sepulcro. Se mezcla a la religión y a la guerra, al baile y a los banquetes, a todas las solemnidades y a todas las fiestas. Es también el alimento del amor. La música, añade, es más el arte de los humildes, que de los poderosos. El trabajador, más que el banquero, la hace su compañera y su consuelo. Todos los trabajos de la agricultura se realizan cantando. Todas las labores domésticas, los oficios, los ejercicios de los talleres se efectúan al ritmo de los sonidos. El pescador, el sacerdote, el marinero, el pueblo, todos cantan y traducen en sonidos sus más hondos sentimientos. Vertiendo la música torrentes de ternura en los corazones, va aproximando entre sí a los hombres, inspirándoles un mutuo y generoso amor que endulza sus luchas y sus antagonismos y promete la ansiada conciliación entre sus aspiraciones opuestas y en la pugna por las desigualdades sociales. En este sentido, sin duda, es como vió Jourdain en la música, un medio de llegar a la paz universal, porque penetra hasta lo más íntimo del alma e inunda nuestros corazones de ternura, llamándonos a una vida ideal, donde los afectos son más elevados y la abnegación y el desinterés adquieren un valor desconocido. "La música, dice Gauckler, sirve para interpretar las pasiones que agitan el corazón humano, aprende a pintar sus vicisitudes, celebra sus triunfos y llora sus catástrofes y sus desgracias". Sirve, agrega Hipólito Taine, mejor que las demás artes, para expresar los pensamientos flotantes, los sueños sin nombre ni formas, los deseos vagos sin límite ni objeto determinado, la mezcla grandiosa y dolorosa del corazón turbado que aspira a todo y no se contenta con nada. La música, en fin, es el lenguaje de la emoción, la expresión directa del ideal, la palabra misma de Dios percibida por el hombre. Su eficacia no puede ser desconocida, pues es innegable la influencia que ejerce sobre el alma humana, excitando el ardor bélico y aumentando la fuerza de resistencia. Ella ha inspirado los himnos patrióticos que han conquistado la victoria en los campos de batalla. Basta solo recordar, en comprobación de este acerto, el

denodado brío y empuje con que los ejércitos, son entusiasta de una marcha guerrera, a sus enemigos en las batallas, y sobre todo, son excitados y enardecidos por los patrióticos acentos de su Himno Nacional; entonces se verá como se arrojan con tanto ímpetu, coraje y bravura sobre sus contrarios, ofrendando sus vidas en aras de la querida Patria, a la que, en esos supremos momentos, desde el fondo de sus corazones, saludan, como los antiguos gladiadores romanos, con el "Ave, Patria, morituri tibi salutant!"... Es celebrísimo, a éste respecto, el conocido episodio de la vida del gran patriota polaco Raskowsky, quien, para evitar el ser reconocido, después de una batalla perdida, finjóse muerto, resistiendo estóicamente todos los mayores tormentos infligidos por sus enemigos a su supuesto cadáver; pero, al escuchar el canto de un aire típico nacional, no pudiendo ya contenerse, saltó, poniéndose en pié, y gritando todo cubierto de heridas: "¡Viva Polonia!"... También la música ha inspirado a los poetas sus más bellos cantos; además, ha contribuido, con los cánticos religiosos de los misioneros, a difundir la civilización entre los bárbaros, y diariamente, entre las miserias que producen las vicisitudes, constituye un motivo de inagotables alegrías y de satisfacciones infinitas.—La U. R. S. S. considera que la música es un factor importante en la reconstrucción social y afirma que "el arte de los sonidos tiene una gran parte en el propósito de combatir la superstición, el alcoholismo, etc., etc.". Por lo tanto ha acordado distribuir, en forma de periódicos, muchos millares de copias de cantos populares y de melodías clásicas y obras de Beethoven, Schubert, Chopin, Grieg, Tschaiowsky, etc.—Aún en la Escuela del Ejército Rojo, la música forma parte en el plan de enseñanza.

¡Oh, mi hermosa Patria querida! ¡yo quiero verte grande, muy grande, y que tus artistas músicos siempre conquisten inmarcesibles lauros a la sombra protectora de tus benéficas leyes!... siquiera sea porque la música influye en la cultura de las Naciones, dulcificando las costumbres, pues que, como muy acertadamente reza un proverbio alemán: "Böse menschen haben keine lieder", solo la gente mala no tiene canciones, es refractaria a la música.

"La Música en el Japón"

Por Fernando Soria.

He querido transcribir hoy, para los lectores de "México Musical", algunos fragmentos de lo que sobre música japonesa han escrito ilustres viajeros, como Pierre Loti, no precisamente por el interés tradicional que presente ese país, en lo que al divino arte se refiere, sino porque hace lo bastante tiempo empezó a figurar esa nación en el concierto de las grandes potencias civilizadas; especialmente desde que su Emperador y poeta Mutra-Hito, logró abatir el orgullo de los dos Imperios colosales: China y Rusia, (1852-1912).

Ciertamente, el Japón, cuyas simpáticas costumbres populares son tan atractivas, y cuyos artistas han llamado fuertemente la atención mundial, como su gran trágica Sada Yako, también en materia musical es el polo opuesto de la China, que se ha encastillado en sus viejas tradiciones.

"La orquesta de los teatros japoneses compuesta más bien de coristas que de músicos instrumentistas, se instala a la izquierda de los actores, ya en una especie de palco enrejado, o ya simplemente en la escena. Pero, una ópera japonesa, (dado que las hubiera), dispondría de medios muy deficientes, pues las compañías teatrales o son compuestas exclusivamente de mujeres o puramente de hombres".

"En su música popular es en lo que son verdaderamente atractivos los japoneses. Representanse en el Japón ciertas especies de Zarzuelas, en las que lucen sus habilidades las Geschas, mujeres cantadoras de virtud muy dudosa y a veces de vida libre y disipada, pero artistas, que se acompañan de un instrumento llamado Chamizén, especie de bandolín de tres cuerdas, de mango muy largo, mientras circulan de mano en mano las microscópicas tazas de porcelana finas como cáscaras de huevo, llenas de saké humeante, (bebida embriagante de arroz fermentado).—Estas cantantes son también muy solicitadas en los chibui-ya, pantomimas caseras, en las que cantan un juego de prendas llamado tchion-kina; y aunque estos bailes, por lo general, terminan en un indecente epílogo; pero las artistas Geschas, que son artistas de profesión, que tocan el Chamizén y cantan para acompañar a las bailarinas, no toman parte en sus indecencias. El Chambezén se toca haciendo vibrar sus tres cuerdas por medio de una planchuela de mármol o de madera muy dura terminada como los plectros. El sonido de este instrumento, algo chillón en las notas agudas, no carece de cierta dulzura en las notas medias y cuando acompaña al canto con acordes arpegiados. Solo las mujeres lo tocan. "Durante las veladas de invierno, dice un ilustre viajero, no es raro ver seis u ocho lindas jóvenes musmés, reunirse en casa de una de ellas, al re-

dedor del tchibatehi (especie de bravero), sentadas en las tatami (esteras). Entonces, mientras la madre se ocupa en los cuidados de la casa, mientras el anciano padre fuma innumerables pipas, mientras las minúsculas tazas tradicionales de té circulan indefinidamente, el Chamizén se deja oír hasta horas muy avanzadas de la noche. Ya se trata de cantos lastimeros y lentos, ya el ritmo cada vez más precipitado, llega en una especie de furia al paroxismo, terminando en una larga eufonía.... Esta música, en la que domina el tono menor, causa en la primera audición un efecto difícil de analizar. La impresión es casi penosa, pero se encuentra en ella, a la larga un atractivo incontestable".

"En las hermosas noches del Estío, en las noches del Otoño tan brillantes y tan deliciosamente poéticas, estos conciertos familiares se dan al aire libre, en el humbral de las puertas, a orillas del mar o en los liliputenses jardincillos tan queridos de los japoneses. Entonces forman una especie de murmullo, un rumor confuso, cuyas notas mas claras y distintas lleva la brisa mezcladas con el lejano eco de las alegres risas de las lindas niñas que forman aquella invisible y simpática orquesta".

"En la cuarta fiesta anual, la del séptimo día del séptimo mes, que se conoce con el nombre de Fiesta de las Lámparas, o de los Faroles, las niñas de Yedo recorren por grupos las calles iluminadas de la ciudad cantando a porfía y balanceando con la derecha farolillos de papel".

"En las funciones de los saltimbanquis, sus esposas sentadas sobre una capa, acompañan con su bandolín las diversas fases de la representación. Con los chillones sonidos del instrumento, mezclan a intervalos los acentos de su voz, tan pronto cavernosa, como seductora, según què juzguen a propósito animar o celebrar con justo orgullo las proezas del hombre admirable, cuya azarosa existencia están encargadas de embellecer. Hay otras compañías de saltimbanquis que cuentan con una orquesta compuesta de bandolín, platillos, tamboril y un gran hombre".

"Aun los djim-ri-ki, (llamados así en el Japón, porque tiran de un coche de tracción humana, llamado djim-ri-ki-chá), muchas veces atenúan lo rudo de su trabajo de Centauros, entonando cantos cadenciosos.

Todos estos hechos prueban evidentemente que el Japón es un pueblo artista que cultiva con cariño la música y que, dada su admirable asimilación de los conocimientos occidentales, muy pronto competirá en este arte con las naciones más adelantadas del mundo.

Anexo II

Relación de las grabaciones de Fernando Soria incluidas en los cd's.

Estas grabaciones están incluidas en los tres CDs que acompañan a esta tesis.

Antología Vol. 1

Para la realización de esta grabación solicitamos el apoyo de los profesores de la Academia de Piano de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y de la dirección de la misma escuela, en ese momento (2010) a cargo del Lic. Luis Enrique Navarro López, quienes muy amablemente se prestaron a cooperar en el proyecto.

La selección de las piezas no fue arbitraria, decidí incluir principalmente piezas que fueron escritas muy probablemente durante su estancia en Comitán, que representaran distintos géneros y que fueron premiadas en Europa.

Índice de obras e intérpretes:

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. <i>Divina</i> _____ | Lic. Max Alejandro Ruíz |
| 2. <i>Guapísima</i> _____ | Lic. Max Alejandro Ruíz |
| 3. <i>Urania</i> _____ | José Alfredo Torres |
| 4. <i>Ternura</i> _____ | Mtra. Glenda Patricia Courtois |
| 5. <i>De rodillas ante ti</i> _____ | Mtro. Douglas Marcelo Bringas |
| 6. <i>La virgen de mis recuerdos</i> __ | Lic. Enrique Palomeque |
| 7. <i>Abandonado</i> _____ | Lic. Max Alejandro Ruíz |
| 8. <i>A flote</i> _____ | Mtro. Douglas Marcelo Bringas |
| 9. <i>Viaje de boda</i> _____ | Mtra. Glenda Patricia Courtois |
| 10. <i>Lirios azules</i> _____ | Lic. Carlos Alonso Chacón |
| 11. <i>Sabrosa</i> _____ | Lic. Adaney Cruz |
| 12. <i>Ondas muertas</i> _____ | Lic. Max Alejandro Ruíz |
| 13. <i>A la luz de las estrellas</i> _____ | Lic. Carlos Alonso Chacón |

El Álbum del corazón

Al ser un ciclo de 24 piezas consideré importante buscar una unidad interpretativa y no repartirlas entre varios intérpretes con diferentes conceptos interpretativos, por lo que decidí grabarlas yo mismo, para lo cual busqué el apoyo del Auditorio Universitario de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, dirigido por el Mtro. Diego Gámez y la colaboración en la grabación del Ing. Salvador Aguilar. En el aspecto financiero tuve el apoyo del Centro Universitario de Información y Documentación, dirigido por el Lic. Noé Gutiérrez y por el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico en Chiapas (PECDA-Chiapas).

Índice:

Nº 1 Suite Romántica

1. *Harmonías de la Floresta*
2. *Bogando sin Rumbo*
3. *Cielo y Mar*

4. *Al son de los remos*
5. *¡Soñemos!*

6. *¡Tristeza y desesperación!*
7. *El canto del proscrito*
8. *Nostalgia vespertina*
9. *Invernal*
10. *A María la del cielo*
11. *Dolce Tenerezza*
12. *Amor y Celos*

Nº 2 Suite Elegiaca

1. *¡Más allá de la Vida!*
2. *Llorando en silencio*
3. *¡Lágrimas de Sangre!*
4. *Penas secretas*
5. *Hojas de hiedra*
6. *Rumor de sollozos*
7. *Canción del desterrado*
8. *Ramo de acacias*
9. *Una Flor en su Tumba*
10. *Lamentos de dolor*
11. *Gotas Amargas*
12. *A Través de una Lágrima*

Douglas Marcelo Bringas, piano.